الإشراف الفني :

زهير الحمو

التصعيد

دروب الإبداع

الدراسات النفسية

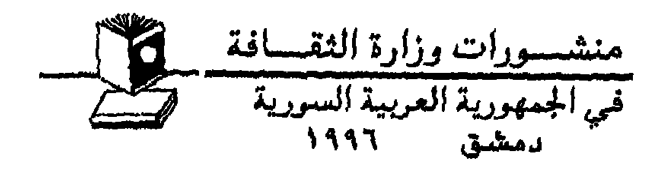
«٣٨»

التَّصعيد

دروب الإبداع

أنزيو . فرويد . أبراهام . ماري بونابرت
ميلاني كلاين . هانّا سيغال . إرنست كريس . فرنسيس باش
وينيكوت . ملنر . غوري . تاؤون . غرين . بيزنسون . شاسيغه سميرجل

ترجمة : وجيه أسعد



العنوان الأصلي للكتاب:

LA SUBLIMATION
les sentiers de la création

TCHOU

Anzieu
Freud
Abraham
Bonaparte
Klein
Segal
Kris
Pasche
Winnicott
Milner
Gori
Thaon
Green
Besançon
Chasseguet-Smirgel

التصعيد: دروب الابداع = ...La Sublimation Les Sentiers
/ ترجمة وجيه أسعد . - دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٩٦ -
٣٩٢ص: مص؛ ٢٤سم.- (الدراسات النفسية؛ ٣٨).

١- ١٠٨ أ س ع ت ٢- ٣ر١٥٣ أ س ع ت ٣- العنوان
٤-العنوان الموازي ٥- أسعد ٦- السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ١٦٧٩ / ١٢/ ١٩٩٦

مقدمة

١ـ التاريخ السابق على استعمال مصطلح «التصعيد»* في التحليل النفسي

مصطلح «Sublimation» يدلّ في الأصل على ضرب من التنقية (التطهير) المادية. وكان المقصود، في السيمياء، تنقية الجسم من الأجزاء غير المتجانسة فيه بفعل تسخينه. ويدلّ المصطلح، في الكيمياء، على العملية التي بوساطتها يُنقّى جسم صلب بتحويله إلى بخار يمكنه بالتالي أن يُجمع ويتصلّب على سطح بارد. فالتنقية «Sublimation» تجعل جسماً يمرّ على هذا النحو مروراً مباشراً من الحالة الصلبة إلى الحالة الغازية، إذ تُختصر الحالة السائلة. ووجد هذا المصطلح نفسه وقد نُقل إلى مجال التطهير الأخلاقي بفعل اشتقاق استعاري سابق على التحليل النفسي بزمن طويل: يتطهّر الدافع الجنسي من عناصره البيولوجية التي يتركّب منها، المرتبطة بتكاثر النوع، ليبتغي أهدافاً رفيعة في الأنساق الفنية، والفكرية، والدينية، أي أهدافاً موصوفة في العادة بأنها سامية. وفي هذا الانتقال المباشر للدافع، بما يتصف به من كلّي، ومبتذل، وحيواني، إلى التسامي الروحي، وإلى الأصالة الفريدة لروائع الفن أو الثقافة، وإلى السحر الخاص الذي تمارسه هذه الروائع على النوع الإنساني وحده، ثمة شيء يلفي نفسه وقد اختُصر، شيء سيكون فرويد هو أول من يحاول توضيحه: ومثال ذلك ماقبل الشعور (فالنكتة تجعل فكرة لاشعورية مشتركة تنتقل إلى شعور المتحاورين، إذ تَعْبُر

(*)ـ سنستخدم المقابل العربي «تصعيد» للمصطلح الأجنبي "Sublimation" عندما نكون في مجال الحديث عن علم النفس والتحليل النفسي، والمقابل العربي «تسامي» في مجال الأخلاق والدين «م».

بمسعى وحيد، يثير علاوة من اللذة، أول رقابة بين اللاشعور وماقبل الشعور وثاني رقابة بين ماقبل الشعور والشعور، على خلاف العمل في الحلم الذي يتمّ في زمنين)، أو الكبت (الذي يحكم على الفرد بضغط أعراض باهظة التكاليف ومضنية ليكافح عودة المكبوت، في حين أن التصعيد يحرّره في وقت واحد من اندفاعة الدافع ومن متطلّبات الرقابة، إذ يتيح لهذا الدافع أن يتحقّق في مشروعات ليست ذميمة بالنسبة للرقابة). ومن هنا منشأ الإبهام الأول: يبدو التصعيد، الذي يصنّفه فرويد بين آليات الدفاع، أنه آلية تحرّر بالقدر نفسه.

والمعنى الأخلاقي لهذا المصطلح مكتسب منذ القرن الثامن عشر. فإلّنبرغ، في مجموعته الرائعة، مجموعة مختارات، **اكتشاف اللاشعور، تاريخ الطب النفسي الدينامي وتطوره** (١٩٧٠)، يجده في رواية من جزءين لهنريك ستيلّنغ عنوانها «**تيوبالد أو المتعصّب: تاريخ حقيقي**»، نشرت عام ١٧٨٥ في ليبزغ وفرانكفورت، حيث يحتوي الجزء الأول منها على سرد لعلاج نفسي مستوحى من البروتستانتية: صبية عازبة عُهد بها، بعد أن عولجت عبثاً من إصابة بالاكتئاب الهستيري، إلى راع بروتستانتي مختص بهذا النوع من العلاج. ويبيّن الراعي للصبيّة، خلال محادثة طويلة، أن كل شيء في الطبيعة مخلوق على صورة الإله، فكرة حب، وأن الموجود المحب يكابد الحاجة إلى أن يتّحد بالموجود المحبوب. وتعترف المرأة الشابة عندئذ بسرها المزدوج، سر حبها المعاق لتيوبالد وسر خطيئة ارتكبتها معه. ويشرح لها الراعي عندئذ أن هوى الحب يرتكز على «الغريزة الجنسية»، الغريزة الحيوانية لتكاثر النوع، ولكنها الغريزة «المطهّرة والمتسامية». ثم يتوصّل الراعي إلى نتيجة مفادها أن تيوبالد يطلب الزواج بالمرأة الشابة ويوافق أهلها على هذا الزواج.

وهذا المصطلح استخدمه على وجه الخصوص فيكتور هيغو في فرنسا، واستخدمه في ألمانيا نوفاليس، وشوبنهور، ونيتشه (الذي يتكرّر

المصطلح لديه مايقارب اثنتي عشرة مرة). والتسامي، في رأي نيتشة، ذي التأثير الكبير في البلدان الناطقة باللغة الألمانية في مستهّل القرن العشرين، ناجم عن «الكّف» (الذي سيسميّه فرويد الكبت) وينطبق على الدوافع العدوانية والجنسية على حدّ سواء (في حين أن فرويد لن يتكلّم إلا على الدوافع الجنسية بهذا الصدد؛ والحقيقة أنه لن يتوفّر له الزمن الكافي ليفكر مجدّداً بنظريته في التصعيد بعد أن أدخل مفهوم دافع الموت). وتظّل معرفة الدوافع في رأي نيتشه، حتى في أشكالها الأكثر تسامياً، ممكنة: «طبيعة الجنسية ودرجتها لدى الإنسان تجدان دربهما حتى في إنجازات فكره العليا» (**ماوراء الخير والشر**). فثمة قرابة، كما سيلفت لو أندرياس ـ سالومه نظر فرويد إلى ذلك فيما بعد، بين نتيجة تحليل نفسي سعيدة وبين الانسان الأعلى النيتشي الذي حقّق التجاوز والتسامي في النزاع بين دوافعه والأخلاق العرفية، مصدر الذلّ والضغينة، وأصبح حراً، واحتّل مكانه ماوراء الخير والشر، إذ شيّد سلّم قيمه الخاص وأخلاقه الخاصة.

٢ـ مثال على التصعيد: اكتشاف فرويد التحليل النفسي

الشهية التي يكتسب بها فرويد الطفل عدة لغات اكتساباً مبكّراً، والاهتمام الذي يوجّهه فرويد المراهق إلى الدراسات الكلاسيكية، والطاقة التي يخصّصها وهو راشد شاب لفاعليات البحث العلمي في مجالات علم الأعصاب، والتشريح المرضي، وعلم النفس الصيدلاني، تشير إلى وجود ميل لديه أو وجود استعدادات مسبقة تصعيدية قوية، ولكنها لمّا تجد موضوعاً ثابتاً. ثم يحدث المسعى الحاسم: التحليل الذاتي لأحلامه، الذي قاده من عام ١٨٩٥ إلى عام ١٨٩٠، بالتوازي مع فهم أفضل يكتسبه من أحلام مرضاه الأوائل وأعراض هؤلاء المرضى الذين يطبّق عليهم تقنية التحليل النفسي بمقدار ما يحكم إتقانها. وبهذا التحليل الذاتي، الذي جعل فرويد من صديقه فليس المؤتمن على أسراره ومستودع بوحه، وجعل منه خلال

بعض من الزمن، خلافاً للصواب، ذلك الفرد المفترض أنه يحسن التفسير، يخفّف فرويد عبء عدة أعراض رهابية شخصية، ويُضعف حصره ومزاجه الاكتئابي، وينهل الشجاعة لمتابعة طريقه العلمي وحده بعد القطيعة مع بروير، ويتحقّق من أن الحلم إنجاز رغبة، ويكتشف عقدة أوديب، واستيهامات الغواية والمشهد البدائي والخصاء، ويمثل في حالة النشوء، على شكل أفكار بالصور، عدداً كبيراً من مفهومات المستقبل الأساسية في التحليل النفسي، بدءاً من مفهوم الجهاز النفسي المؤلف من ثلاث مجموعات: الشعور، وماقبل الشعور، واللاشعور. وتكوّن هذه المجموعة من الكشوف، نواة النظرية الفرويدية الأولى، تصعيداً تام الإنجاز سيكون فرويد على وعي به فيما بعد وسيعترف به اعترافاً صريحاً بعد بضع سنين، عام ١٩٠٥ على وجه الضبط، حين لجأ للمرة الأولى إلى استخدام مصطلح Sublimation، الشائع في ذلك الزمن، ليدلّ على آلية من آليات الدفاع ضد الدوافع.

إنه هنا تصعيد تام الإنجاز لامجرّد ميول أو استعدادات مسبقة تصعيدية. وثمة، في رأينا، سمتان تميّزان التصعيد من الميول أو الاستعدادات المسبقة التصعيدية. فالتصعيد، بالمعنى الفرويدي الدقيق للمصطلح، يُعرف، من جهة، بطبيعة نتاجه، وأعني اكتشافاً، وتأسيساً، وعملاً أدبياً وعلمياً وفنياً، ويعرف بالقيمة التي تضفي الحضارة، القيمة المؤكدة لهذا العمل، ولهذا الاكتشاف، ولهذا التأسيس، ويعرف بقدرته على أن يوقظ أو يوطّد، بدوره، ميولاً أو استعدادات مسبقة تصعيدية لدى أولئك الذي يسلكون دربه، وتلك هي حالة التحليل النفسي تماماً. والنهج الفرويدي، من جهة أخرى، ينتقل، كما بيّنا في كتابنا **التحليل الذاتي لدى فرويد** ((١٩٧٥)، من الرؤية إلى المعرفة إذ يقتصد في المستويات الوسطى للتعبير بالرمز. فمايدركه فرويد إدراكاً حدسياً، ينقله مباشرة إلى صيغ

وقوانين وتمفصلات مجموعات. ومن خلال المادة العيادية التي تكوّنت من الأحلام التي جمعها من أحلامه وأحلام مرضاه وتعزّزت بالأساطير القديمة وبنسيج الأعمال الأدبية الكبيرة، يدرك فرويد قانوناً يضفي عليها البنية، قانوناً يفكّ رموز كتابته التي لاتزال غير معروفة حتى الآن. ومن هنا منشأ غزارة من الصيغ، في أحلامه من عام ١٨٩٧ إلى عام ١٨٩٨، والتسجيلات، واللوحات، والملصقات، والأنظمة، واللوائح، والمصطلحات الجديدة، والتسميات التي مصدرها دراسة أسماء المواقع الجغرافية، ودراسة أسماء الأعلام، ودراسة النقوش، وعلم التصنيف.

ومن هنا، فإن للأشياء «التي يراها» فرويد، في هذه الأحلام ذاتها، شفافية ووضوحاً يندهش منهما الحالم نفسه، على الرغم من الضباب الذي يحيط بها. فالتصعيد، هنا، إنما كان القفز من المعطيات الحسية الخالية من الترميز إلى منظومة كتابة قادرة على أن تنظمّها، إذ يختصر فرويد وساطة اللغة المحكيّة والفكر الاستدلالي، وساطة يتمسك بها معظم الموجودات الإنسانية.

٣ـ إبهامات التصعيد في التحليل النفسي

مفهوم التصعيد يستسيغه في أيامنا هذه كثير من المحلّلين النفسيين استساغة أقلّ، بسبب الصعوبات في تحديد معالمه العيادية، وبسبب ضرب من التموّج النظري في تمفصله مع مفهومات أخرى في التحليل النفسي، وبسبب الاستخدام التعسفي والمبسّط الذي كان قد قام به ضرب من النقد التحليلي النفسي المطبّق على الأعمال الأدبية والفنية، قاطعاً أية صلة له بممارسة العلاج. ولهذا السبب يتردّد بعضهم في استخدامه.

ولكن هذا المفهوم، كما يلاحظ لابلانش وبونتاليس في **معجم مصطلحات التحليل النفسي** (١٩٦٧)، «مؤشر على مقتضى من مقتضيات المذهب لانرى سبيلاً إلى الاستغناء عنه». وهذا الوضع المبهم للتصعيد يبدو لنا أن تجاوزه متعذّر.

دفاعية متأخرة، مصدرها المرحلة التناسلية، تتوطّد خلال المراهقة بكل مداها، وربما تكون الآلية الأخيرة، من آليات الدفاع، التي عليها أن تتكوّن خلال النمو النفسي الجنسي. إنها آلية تتكوّن بعد المرحلة الأوديبية ـ تبدو مظاهرها الأولى لدى الطفل مع تجاوز عقدة أوديب ـ ووظيفتها ناجمة بصورة منطقية كافية عن خصائص الاقتصاد التناسلي، حيث تتمّ التسوية بين الشهوانية والحنان بالنسبة لموضوع الحب، وحيث اللذة التناسلية تتصدّر اللذات قبل التناسلية، إذ تتجاوزها، تراقبها، وتحتفظ بها بوصفها عرضية (وذلك يطابق تخطيطية جاكسون للتكامل، التي تظلّ نظرية فرويد الأولى موسومة جداً بسمتها). وتلفي الدوافع الجزئية نفسها منذ الآن فصاعداً (النزعة إلى الاستعراء، والتلصّص، والسادية، والمازوخية) وقد استُخدمت استخداماً جزئياً. أيكون على رواسبها غير المندمجة (وغير قابلة للاندماج دون شك) في حياة الحب التناسلية أن تتطلّب الكبت، أم هل تفرغ شحنتها في انحرافات جنسية بفعل نكوص إلى نقاط تثبيت سابقة؟ وثمة حلّ ثالث ممكن عندئذ، وعندئذ فقط: هذه الرواسب الدافعية الفاعلة والجاهزة يمكنها أن تُستخدم في فاعليات إنسانية بصورة نوعية ذات قيمة في نظام المجتمع، والثقافة، والحضارة. وهذا الحل ممكن عندئذ فقط، ذلك أن المراهق، والراشد، يحتاز معلومات عن هذه الفاعليات بفعل التربية التي يتلقّاها، ويحتاز المصادر الداخلية ليباشرها، بفعل عملية نضجه. فجميع الموجودات الإنسانية، إذا استثنينا العصابيين والمنحرفين والمتخلفين عقليا، لديها الإمكان إذن لبلوغ التصعيد. والحال أن فرويد يقتصر من الناحية العملية، حين يضرب أمثلة مشخّصة على التصعيد تاركاً ميدان النظرية، على ميدانين: الإنتاج الفني والتقصّي الفكري الذي يمثّل فيه العلم ذلك الشكل الكامل، ولا يذكر أبداً إلا المبدعين العظام: ليونار دو فنسي، ميكائيل أنج، وموسى (تناقض جديد)...

فهل التصعيد يمكنه أن يوصف بمصطلحات التحليل النفسي على وجه الحصر، أي يدلّ على سيرورات نفسية داخلية (فالدافع يحتفظ فيه، على سبيل المثال، بمصدره واندفاعته، ولكنه يغيّر فيه الهدف والموضوع)؟ وهذه السيرورات هي، مع ذلك، من العمومية بحيث يفقد المفهوم نوعيته. أو هل ينبغي لنا أن نُدخل معيار القيمة الاجتماعية، والأخلاقية، والثقافية، وفي هذه الحال لايُعرف التصعيد إلا بنِتاجاته النفسية الخارجية ولم يعد مفهوماً من مفهومات التحليل النفسي؟

إن إبهاماً مماثلاً موجود لدى كل محلّل نفسي في ممارسته. فعندما يشرع مريض من المرضى في الكلام على اهتمام جديد في حياته، على تغيّر في فاعلية، أو على توجّه، بل على خطّ في الحياة يدعوه، أو على عمل، أو مشروع يباشر فيه توظيف طاقته النفسية، فإن المحلّل النفسي يلفي نفسه، ولو أنه غير محروم من عناصر التقويم، محروماً من المعايير الحاسمة ليفصل إن كان المقصود بما يتكلم عليه ضرباً من انزياح خاص بالمقاومة (انزياح بالنسبة للتحويل، لتذكّر مشهد طفلي، أو بالنسبة لاحتياز الشعور باستيهام)، انزياح يتطلّب متابعة نشيطة لعمل تحليلي نفسي، عمل التفسير، أو إن كان المحلّل النفسي أمام انزياح خاص بتصعيد «حقيقي» سيحقّق بفضله المريض إمكانات لاتزال حتى ذلك الحين مكفوفة أو لم يمارسها، وسيجد نمطاً لإشباع رغباته غير عصابي - إمكانات ونمط إشباع يعتبر المحلّل النفسي عندئذ أن على المعنيّ أن يتدبّر أمرهما، وأنه هو وحده، في نهاية المطاف، الحكم على القيمة التي يمكنهما أن يتّخذاها بالنسبة له. وفي هذه الحالة، يعلّق المحلل النفسي كل حكم، سواء أكان خيراً أم شراً (وهو أمر مفهوم بالنسبة لتقدّم العلاج)، وأعني كل حكم قيمي على مشروعات المريض. ولكنه مارس من قبلُ ملكة الحكم لديه ممارسة حرة، وقرّر، بقرار يتجاوز كل المعطيات «الموضوعية»

المجموعة عن الوضع، إن كان يواجه تصعيداً أو لايواجه، وذلك أمر يكوّن حكم وجود. وثمة، هنا، شيء يُقال ضمنياً بين المحلل والمحلل، شيء يجعلهما يقعان بالتبادل في موقع على النحو النيتشي ماوراء الخير والشر. ولهذا السبب، فإن مايعتبره المحلل النفسي تصعيداً يدعه بمعزل عن كل عمل تفسيري، سواء أكانت تصعيدات منبعثة خلال العلاج أم كانت قد تكوّنت سابقاً لدى المريض الذي يباشر تحليلاً نفسياً (ربما تنطلق وحدها تماماً تحت تأثير العمل النفسي المنطلق في نفسه).

فهل فاعلية التحليل النفسي هي ذاتها ضرب من التصعيد؟ هذا السؤال يبدو أيضاً مبهماً كالأسئلة السابقة. ومن المؤكد أن المحلّل النفسي يفرض على نفسه قاعدة التعفّف بقدر مايفرضها على المحلّل. فهما لايلتقيان خارج الجلسات، ولايتبادلان إلا الكلام في أثنائها. وعلى المحلّل أن يمتنع عن أي تحقيق مشخّص، أي مادي، لرغباته وعواطفه الجنسية أو العدوانية التي يؤجّجها الوضع التحليلي في نفسه حتماً، وتتّخذ المحلّل النفسي موضوعاً. ولايقتصر المحلّل النفسي بالحري على أنه يمتنع على نحو مماثل عن أن يحقّق لمريضه بالفعل أي تحقيق لرغباته وعواطفه التي تستيقظ على وجه الاحتمال لديه استجابة، بل يحظّر على نفسه، على خلاف المحلّل، أن يعبّر عنها للمعنيّ، ويعتبرها استجابات لتحويل المحلّل، استجابات عكس التحويل، فيستخدمها، بفعل عمل داخلي مزدوج من العودة إلى نفسه ومن التفحّص الإبستيمولوجي، للاستمرار في علاجه الخاص وليدرك على نحو أفضل طبيعة التحويل الذي يواجهه. ويظلّ هذا العمل مع ذلك عملاً بالمناسبة، إذ يكتفي المحلّل النفسي على الأغلب بتجربته ومعارفه، وحسه السليم، ولايعرف غير فترات من التصعيد قصيرة جداً ومتباعدة زمنياً. والتعفف المادي هنا شرط من شروط الفهم النفسي. فلذة الفهم، والتحريض لحياته النفسية اللاشعورية الخاصة، يعوّضانه تعويضاً كبيراً عن

التخلّي عن الإشباعات الدافعية المباشرة. وذلك يفترض أن المحلّل النفسي صعّد تصعيداً كافياً رغباته الخاصة في الإغراء، أو في السيطرة والتبعية الوجدانية، وأن له، فضلاً عن ذلك، حياة واقعية غنيّة على نحو كاف بالإشباعات الدافعية غير المصعّدة حتى لاتسوّل له نفسه أن يتخذ مرضاه موضوعاً لدوافعه غير المشبعة.

٤ـ من فرويد إلى ميلاني كلاين وإلى ونّيكوت

يحتفظ التصعيد من الدافع، من وجهة النظر الاقتصادية، اندفاعته: والتصعيد غير ممكن إلا للأفراد الذين حبتهم الطبيعة بقوة دافعية فطرية كبيرة: «يضع الدافع الجنسي تحت تصرّف العمل الثقافي كميات كبيرة إلى حدّ غريب من القوة، وذلك من جرّاء الخاصية [. . .] التي تكمن في قدرته على أن يزيح هدفه دون أن يفقد، وهذا هو الأهم، شيئاً من شدّته» (فرويد، **الأخلاق الجنسية المتمدّنة والمرض العصبي في الأزمنة الحديثة**، ١٩٠٨د).

ويحتفظ التصعيد أيضاً من الدافع بمصدره، مصدر جسدي ونعتقد أن بوسعنا أن نضيف إلى منطوق فرويد توضيحاً يجري بين السطور خلال ملاحظاته: الاستيهامات الداعمة للعمل الإبداعي تقدّم، من هذا المصدر الجسدي، تجسيداً، وهي في الوقت نفسه تجسّد مسبقاً الاكتشاف الذي سيفضي إليه هذا العمل. والتصعيد بالمقابل، يؤكد فرويد منذ البداية، يغيّر هدف الدافع الذي يصبح مبدعاً من الناحية الثقافية بعد أن كان دافعاً جنسياً، أي منجباً من الناحية البيولوجية ـ ولايفتأ فرويد يؤكد هذا التحوّل. وسيوضّح ونّيكوت فيما بعد تموضع هذا التحوّل وسيحدّد النموذج الخاص للحيّز النفسي، بدعم مزدوج داخلي وخارجي، الذي يتيح هذا التحوّل. وبدلاً من تفريغ دافعي (إما ارتقائي في أعمال متكيّفة مع الواقع، وإما نكوصي في إنجازات متخيّلة تقدّم هلوسة الثدي الغائب التي يمارسها الرضيع نموذجها الأصلي)، أي بدلاً من أن يحدث تنفيذ التفريغ الدافعي في أفعال أو في صور، يستخدم

التصعيد هذا الدافع، إذ يبدع نتاجاً يتمتّع بواقع مادي واجتماعي، مع أنه في الوقت نفسه ضرب من إسقاط استيهامات سابقة على المرحلة التناسلية بصورة عامة ودوافع جزئية لدى المؤلف غير مستخدمة. وسيحدّد ونيكوت موقع العمل الفني أو الفكري في المنطقة التي سيسمّيها انتقالية بين الواقع المادي والاجتماعي وبين الواقع النفسي الداخلي. ولهذه المنطقة بنية مفارقة: فمفارقة الشيء الانتقالي تكمن في أنه، في الوقت نفسه، يوجد جاهزاً ويبدعه الأقل أهمية. والحيّز الانتقالي مبدع بشرط واحد: أن تحترم البيئة طبيعته المفارقة. فالأم التي تتحمّل المفارقة تتيح للطفل، الذي سيحتملها بدوره أيضاً، أن ينمّي فكراً فاعلاً وكلاماً حياً. والأم التي تقتضي أن تكون المفارقة محلولة تفرض أوامر مفارقة واضطرابات في الأهلية ستترك لدى الفرد صدوعاً في تكوين الذات وفي ممارسة الأنا بعض وظائفها. فتحمّل المفارقات، والمعضلات، والالتباسات، والنقائض، هي، في رأي ونّيكوت، الحافز الأول على التصعيد، ذلك الذي سيتيح للمبدع أن يفلت من الأفكار المتلقاة، ويتجاوز التناقضات، ويُجري مصالحات غير متوقّعة.

هل التصعيد يغيّر موضوع الدافع؟ يعطي فرويد في زمن متأخر (عام ١٩٣٢) جواباً إيجابياً، ولكنه يكتفي بأن يكرّر أن للموضوع الجديد قيمة اجتماعية. وينجم عن الأمثلة التي حلّلها فرويد أن موضوع التصعيد موضوع يجب إبداعه، موضوعاً يقدم على أن يحتلّ مكان الموضوع الدافعي القديم، ذي التوظيف القوي والمفقود (الأم التكافلية، الأب المثالي)، ولكنه يساهم في إنارة جديدة للأشياء والموجودات. وتكمن خصائص هذا الموضوع في أنه يقيم توافقاً واتصالاً بين استيهام ذاتي وواقع موضوعي، إذ يُدرك الواقع عندئذ بفضل الاستيهام.

ورأي فرويد في طبيعة الليبيدو، الذي يمكن أن يصعّده المرء، تغيّر أيضاً. فقد أكّد أول الأمر، في **ثلاث محاولات في نظرية الجنسية** (١٩٠٥)،

أن ليبيدوالموضوع هو وحده الذي يمكن تصعيده، أما ليبيدو الأنا فلا. وكما أن الوظائف غير الجنسية قد تلطّخها الجنسية وتزرع فيها الاضطراب، فإن دوافع الأنا يمكنها بالمقابل أن تصفّي الدوافع الجنسية وتوجّهها نحو أهداف غير جنسية ـ ثم اعتبر فرويد أن التحوّل من فاعلية جنسية إلى فاعلية مصعّدة يتطلّب المرور في مرحلة نزع الصفة الجنسية عن الليبيدو، بمناسبة انسحاب هذا الليبيدو إلى الأنا. ويعرض كتاب **الأنا والهو** (١٩٢٣) طاقة الأنا على أنها «طاقة مجرّدة من الصفة الجنسية ومصعّدة» وأنها يمكنها أن تنتقل إلى فاعليات غير جنسية، وأنها تكون في خدمة القصد الأكبر للإيروس، قصد يكمن في أن يوحّد ويربط على حدّ سواء أجزاء الأنا وأجزاء الموضوع.

ومهما يكن من أمر، فإن مفهوم التصعيد يستجيب لدى فرويد لضرورة مزدوجة. إنها ضرورة في الحقيقة لكل علم شاء لنفسه أن يكون ذا نزعة مادية يشرح الأعلى بالأدنى: فالتصعيد يأخذ بالحسبان من الناحية السيكولوجية الانتقال من الدافع، ذي المنشأ البيولوجي، إلى الحضارة ونشاطاتها ونتاجاتها. فكل ماهو إنساني ذو مصدر جنسي. والحضارة ضرب من تحوّل الجنسية. يضاف إلى ذلك، كيف ندلي بالبرهان على حقائق التحليل النفسي إن لم نبيّن كم هي واضحة هذه الحقائق بالنسبة إلى حدّي الإنسانية الأقصيين، تكوّن الأعراض العصابية وعمل الابداع، الجنون والعبقرية؟ وبوسعنا الاستنتاج أن الكبت، في رأي فرويد، إنما هو وهم ضرب من التخلّي، والتصعيد هو التخلّي دون زوال الوهم.

إن ميلاني كلاين امرأة في عصر كان على النساء خلاله أن يناضلن لنيل الثقافة. وممارسة التحليل النفسي لديها جعلتها تواجه أول الأمر، بتقنية اللعب التي كانت هي مخترعتها، أولئك الأطفال الصغار وتواجه على نحو أكثر أيضاً أعراضهم العصابية وظاهرات التوقّف لديهم عن التعلّم والفهم. وإذا كان المهم، في رأي فرويد، أن نقود الموجودات الإنسانية إلى حرية

داخلية كبرى إزاء الجنسية حتى تغتني حياتهم النفسية بالجنسية إلى الحدّ الأقصى، فإن المهم، بالنسبة لميلاني كلاين، أن يكون بوسع الطفل في وقت مبكّر أن يصعّد بفعل تربية ملائمة تعتمد على التحليل النفسي (كما ستحاول أن تفعل في البداية مع أحد أبنائها) أو، في حال غياب هذه التربية، بعلاج تحليلي نفسي ينصبّ على الاستيهامات اللاشعورية التي توقف سيرورة التصعيد.

وكما أن عقدة أوديب تظهر بأشكالها العتيقة، في رأي ميلاني كلاين، منذ الأشهر الستة الثانية من الحياة، يظهر التصعيد على وجه التقريب مع السنة الثانية التي يكوّن المسألة الكبرى فيها وإن لم يكن إلا بسبب اكتساب الكلام الذي يجعله ممكناً. وقد غيّرت ميلاني كلاين رأيها كثيراً، في كتاباتها الأولى عام ١٩٣٢، حول علاقات الكفّ والتصعيد اللذين تقرّبهما تارة (الشرط اللازم لوجود تصعيد فيما بعد أن يكون ثمة كفّ أول الأمر) وتجعلهما متعارضين تارة أخرى (إذا ظلّ الاستيهام الأوديبي المبكّر أو قبل التناسلي، أو، على وجه الخصوص، السادي العتيق الذي يرتكز عليه تعليم حسي حركي أو معرفي، قريباً جداً من الشعور، فإنه يستتبع ضرباً من الكفّ؛ وإذا ظلّ على مسافة كبيرة منه ومحجوباً، فإنه يتيح التصعيد). ثم يتيح لها الاكتشاف، الذي مفاده أن لدى جميع الموجودات البشرية نواتين تنظّمان الحياة النفسية تسميهما «وضعيتين»، أن تضع الأمور في نصابها. إن الوضعية الهذائية، وهي التعبير عن السادية العتيقة والعلاقة بالموضوع الجزئي، تثير تشكيلة من الدفاعات الفصامية: إنها النواة الذهانية للشخص. والوضعية الاكتئابية، المرتبطة بتكوين علاقة ثنائية المشاعر بالموضوع الكلي، تفضي إلى استراتيجية دفاعية جديدة يرافقها ظهور الدفاعات العصابية: الكفّ، والكبت، وتؤدّي في الوقت نفسه إلى إعادة، أو إصلاح، موضوع الحب المفقود والمفترض أنه مدمّر من الناحية الاستيهامية، وإلى تكوين

الرموز. والإصلاح يكوّن ماهية التصعيد. وستميّز جانين شاسّيغه - سميرجل في كتابها **من أجل تحليل نفسي للفن والإبداعية** (١٩٧١)، مستوحية من هذه الفكرة الكلاينينية، نموذجين من الإجراءات الإبداعية، إجراءات تتوخّى إصلاح الموضوع وإجراءات تتوخّى إصلاح الذات.

وللتصعيد سمات مشتركة مع عمل الحداد أكثر من عمل الحلم: إن التصعيد يولد مع الموضوع الأول الذي ينبغي لنا أن نسلّم بأننا حُرمنا منه، سواء أكانت الأم الجيدة التي يكره الطفل، كرهاً يرافقه الحسد المدمّر، جوانبها السيئة بالنسبة له (الأطفال الذين سيولدون، وعضو الذكر الأبوي، الذين يحتويهم رحمها)، أم الطفل الرائع الذي اعتقد أنه كذلك بالنسبة لها وأصبح في الواقع مفترساً بفعل نهمٍ لا يشبع. ويبدو لنا ذا أهمية أن نذكر هنا مقطعاً من كتاب هانّا سيغال **المدخل إلى تأليف ميلاني كلاين** (١٩٦٤، الترجمة الفرنسية ١٩٦٩):

«إحدى أكبر مساهمات فرويد في علم النفس كانت اكتشافه أن التصعيد نتيجة تخلّ ناجح عن هدف دافعي؛ وسأضيف هنا أن مثل هذا النجاح لا يمكنه أن يكون حاصلاً إلا من خلال سيرورة الحداد. والتخلّي عن هدف دافعي أو عن موضوع تكرارٌ للتخلّي عن الثدي وهو انبعاث لهذا التخلّي الأخير في الوقت نفسه. ويمكنه أن ينجح، كما في الحالة الأولى، إذا كان ممكناً تمثّل الموضوع الواجب إهماله في الأنا بفعل سيرورة من الفقدان وإعادة التكوين الداخلي. وأعتقد أن هذا الموضوع المتمثّل يصبح رمزاً داخل الأنا. فكل جانب من جوانب الموضوع، وكل وضع ينبغي إهماله في سيرورة النمو، يتيح المجال لتكوين الرموز.

«إن تكوين الرموز هو، من وجهة النظر هذه، نهاية فقدان، إنه عمل إبداعي يحتوي على الألم وعلى كل عمل الحداد.

«وإذا كان الواقع النفسي يعاش ويتميّز عن الواقع الخارجي، فإن الرمز

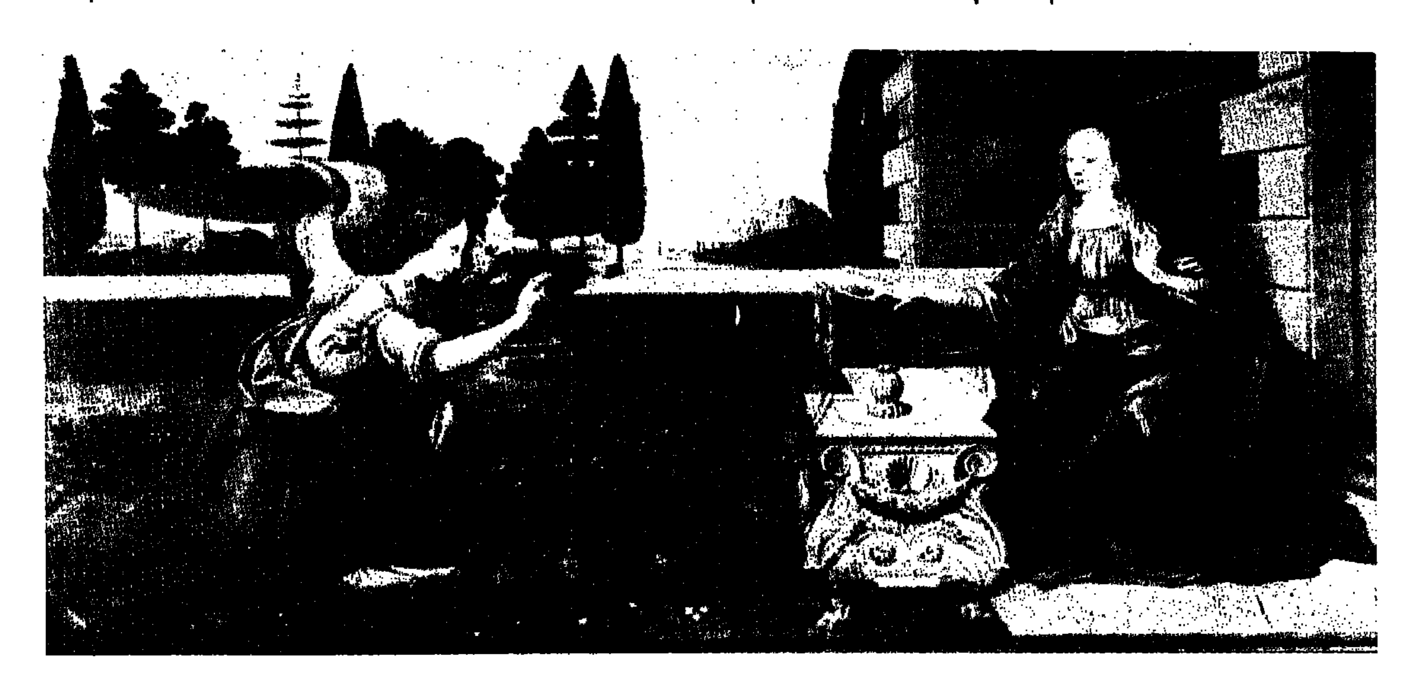
يتميّز عن الموضوع؛ إنه محسوس بوصفه أن الذات أبدعته وأن بإمكانها أن تستخدمه استخداماً حراً».

ومن الممكن أن نفحص أفكار ميلاني كلاين في التصعيد فحصاً أعمق من منظور يوافق التقليد الفرويدي موافقة أكبر، وذلك باللجوء إلى مفهوم الدعم. ويقترح فرويد فكرتين في نصه المعنون **من أجل إدخال النرجسية** (١٩١٤): «الدوافع الجنسية تدعمها دوافع الأنا» (وذلك لايفترض أن ثمة فقط دعم الوظائف العضوية للوظائف النفسية ودعم الأم والمحيط للرضيع، موجودٍ مولود قبل الأوان، بل ثمة دعم داخلي)، ويقابل اختيار الموضوع الجنسي الذي يدعمه الموضوع (الأم نموذجه الأصلي) باختيار ذات أخرى بوصفها موضوع الحب، أو بالاختيار النرجسي كما يشرحه دونه كايس: «يمكننا القول إن الدعم الذاتي مصدر النرجسية عندما يتخلّف الموضوع». ويصف جان غيّومان[1] (١٩٧٦) أهمية الدعم الذاتي، الذي يمارسه موضوع داخلي تابع أُضفيت عليه الصفة المثالية، بين وسائل الكفاح ضد الاكتئاب (الدعم الذاتي لايصلح البنيات بين النفسية القاصرة، ولكنه يتوخّى أن يحلّ محلها). ثم يبيّن جان غيومان، إذ يحلّل علاقة ليونارد دوفنسي بالمكان[2] (١٩٧٨)، أن غياب السند الأبوي يدفع الرسّام إلى أن «يدعم باستمرار نفسه بنفسه في سجلّ المرئي [. . .] أو في عمله التشكيلي الشخصي، أو في اجترار تقاني وعلمي لانهاية له». «إن جسم الأم المتخيّل، في هذا الضرب من المكان الانتقالي المرئي، هوالذي يُكتشف كل مرة أنه السند». وقد قارن رونه روسينيول هذا المفهوم، مفهوم الدعم الذاتي،

(١) – «الطاقة والبنيات في التجربة الاكتئابية»، مقال في **المجلة الفرنسية للتحليل النفسي**، ٤٠، ٥-٦، ١٠٥٩-٧٢.

(٢) – «الدعم والرغبة في الموضوع في تجربة الرسم»، **النشرة السيكولوجية**، ٣١، ٣٣٦، ٧٩٦-٨١٤.

بمفهوم العلاج الذاتي الذي اقترحه مسعود خان. ويكافح المبدع على هذا النحو ضد الاكتئاب وفقدان السند الحيوي (موضوع الحب، جماعة عمل، إلخ) بدعم ذاتي داخلي قائم على إبداعه. وسيرورة الإبداع عمل داخلي من إعادة التنظيم ناجمٌ عن فقدان الدعم، ويؤسس دعماً جديداً.



١ - حلّل جان غيّومان، من خلال أعمال ليونار دو فنسي، حاجة الرسّام إلى أن «يدعم نفسه بنفسه في سجلّ المرئي».

«إن جسم الأم المتخيّل هو الذي يُكتشف في كل مرة أنه السند».

(**البشارة**، ليونار دو فنسي، متحف قصر الخدمات في فلورنسا).

٥- تفسير التحليل النفسي بعض الأعمال الإبداعية

لايقتصر التحليل النفسي التطبيقي على أخذ التصعيد لدى المؤلف بالحسبان وعلى وضع وتوازٍ، في الغالب عرضة للنقاش واعتباطي، بين الاستيهامات التي يُفترض أنها وجّهت حياة هذا المؤلف وبين العقدة اللاشعورية التي تُستشعر وكأنها تنظيم عمله الإبداعي. والتحليل النفسي بدأ

وجوده في زمن سبق استخدام فرويد للمرة الأولى مفهوم التصعيد عام ١٩٠٥ ، والتفكير في الأعمال الثقافية (أدب، أساطير، فنون تشكيلية، موسيقى، أعمال فكرية) لأصول التحليل النفسي وتطوره، منظور إليه في جانبه المزدوج: علاج الأعصبة النفسية والنظرية العامة للحياة النفسية الإنسانية. يضاف إلى ذلك أن المحلّلين النفسيين الذين أنجزوا، على غرار فرويد، بعضاً من الكشوف بدوا دائماً شغوفين بمنتجات الثقافة ويحسدون فرويد، مبدع التحليل النفسي، على السرعة والسداد الحدسيين اللذين يدرك بهما بعض الحقائق اللاشعورية ويعبّر عنها. ويشعر بروير وفرويد، منذ طور التلمّسات السابقة على التحليل النفسي، النجوع العلاجي للتنويم المغناطيسي باللجوء إلى مفهوم ينتمي إلى فن الشعر الأرسطي، **التنفيس**، ويتصوران أن في أصل حالات التنويم المغناطيسي إرصاناً ثانوياً يصحّح أحلام النهار، إعداداً يرسم الخطوط الأولى لنمط لاحق لتحوّل الاستيهام إلى عمل إبداعي. ومنذ ربيع ١٨٩٧ ، تمزج المراسلة بين فرويد وفليس الإحالات الأدبية (شكسبير، غوته) بملاحظات المرضى، برهاناً على بعض السيرورات اللاشعورية وإبانة بالمثال. ويكتشف **فرويد** عقدة أوديب، منذ تشرين أول عام ١٨٩٧ ، في إحالة أدبية مزدوجة (إلى سوفوكلوس وإلى **هملت**) وفي إحالة سريرية مزدوجة في الوقت نفسه (إلى مريض ذكرٍ مصاب بالوسواس وإلى سيدة عجوز أغدق عليها فرويد علاجاً محض طبي). وفي العام التالي، غذّت أنباء كونراد - فرديناند مبير عمل البحث، لدى فرويد، في تحوّل موضوع الرغبات الطفالية في المحارم لدى الراشد. فمفهوما الرواية الأسرية والتوحّد بالبطل كانا، أول الأمر، قد اقتُرحا لتفسير موضوعي الإنتاج الأدبي ومفعول النصوص على القارئ أو المشاهد. ويؤمّن فرويد نهائياً اكتشاف التحليل النفسي بالبرهان على العمل النفسي الذي يجري في الحلم والنكتة، أي في الإنتاجات النفسية التي تتوسّط بين العَرَض العصابي

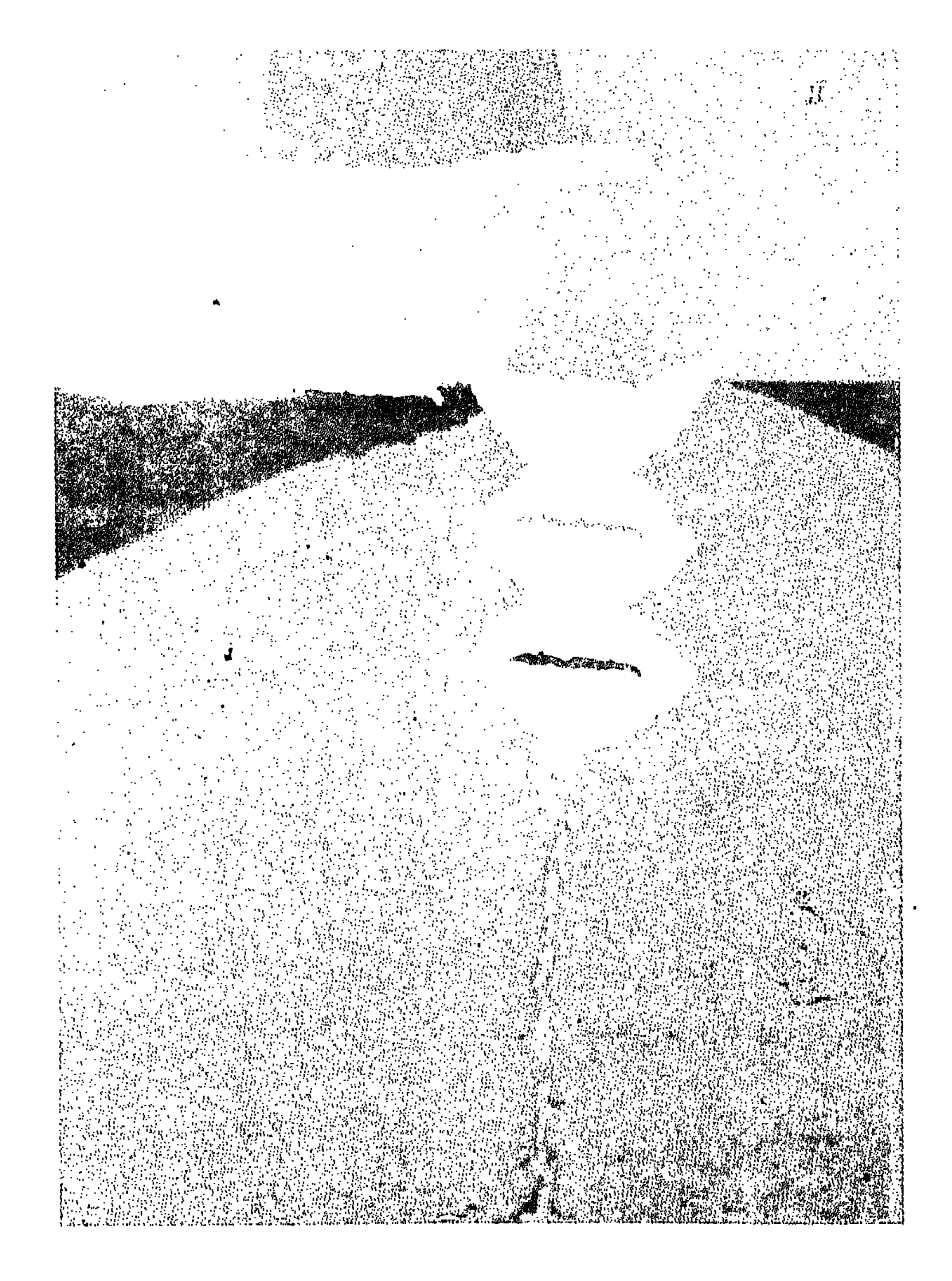
والنتاج الإبداعي وتتيح لهذا العمل أن يلقي جسراً بين العمل الثقافي والعرضِ العصابي. والمعاينة نفسها تنطبق خلال لقاءات الأربعاء عندما جمع فرويد حوله المحلّلين النفسيين الأوائل بدءاً من عام ١٩٠٤، إذ خرج من عزلته العلمية. فالعروض والمناقشات تنصبّ غالباً على المسرحيات أو الأوبرا، على أساطير وروايات، على استيهامات الكاتب. وأبدع فرويد منذ عام ١٩٠٧، قبل تأسيس مجلات التحليل النفسي الأولى، مجموعة من **الكتابات في علم النفس التطبيقي**، أول مجلد منها هو دراسة رواية جنسن، **الغراديفا**، التي تلتها مساهمات عديدة من تلاميذه.

ويجيب غوري وتاؤون، في نصهما الذي سنجده في هذا الكتاب، **من أجل نقد أدبي تحليلي نفسي**، عن اعتراض يُوجّه على نحو شائع جداً إلى التحليل النفسي التطبيقي: إن النصوص لايمكنها، على خلاف المرضى الأحياء والمتكلمين، أن تستجيب للتفسيرات ولاتتيح إثبات صحتها أو جعلها أفضل إحكاماً. والحال، يلاحظ المؤلفان، أن نصاً من النصوص الأدبية، على عكس قصة عادية، يجد نفسه، وفي ذلك إنما يكمن أسلوبه، مشبعاً بالمقارنات، والاستعارات، والالتباسات، التي تكوّن مكافئ التداعيات الحرة لدى المحلّل. وهذه الأصداء، أصداءاستيهام المؤلف في النص، ينبغي أن تكملها أصداء التأليف لدى كثرة من القرّاء، الذين ينتج بعضهم وثيقة (رسام رسوم الكتب، مترجم، ناقد محترف) يمكن أن يعمل عليها المفسّر، أو الذي يجتمع بعضٌ منهم في جلسات للتداعيات الحرة الجماعية انطلاقاً من قراءتهم. يضاف إلى ذلك أن وجهاً آخر للنصّ يمكنه، ماإن يظهر العمل الأدبي إلى النور ويتجاوز الافتتان الذي يمارسه، أن ينبعث من انفصال نقاط الالتحام في الإبداع الأدبي. ويحمل الخيال العلمي أخيراً، بفعل قربه الأكبر من الاستيهامات وضروب الحصر وآليات الدفاع الأولية، إلى التحليل النفسي التطبيقي مناسبات التقارب في النتائج وتجديد الطرائق.

وأضيف إلى ذلك أن الحركة المستمرة بين التحليل النفسي المطبّق على الأعمال الإبداعية والتحليل النفسي الذي يمارسه المحلّلون النفسيون مع المرضى شرط من شروط الصحة بالنسبة للتحليل النفسي التطبيقي (إن المعطيات السريرية التي تساهم بها العلاجات هي التي تتيح، بالمقارنة، تفسير التحليل النفسي عملاً إبداعياً) ويمكنه أن يكون بالنسبة للتحليل النفسي مصدر إغناء مفهومي (ألم تقدّم لفرويد شخصيتا أوديب ونرجس الأسطوريتان أفضل اسم ممكن للتنظيمين الرئيسين، تنظيمي الحياة النفسية؟) أو مناسبة لإبانة ناطقة على وجه الخصوص لبعض السيرورات اللاشعورية (وهكذا بدت لميلاني كلاين رواية جوليان غرين **لو كنت أنا أنت**(*) نموذجية في التوحّد الإسقاطي). يضاف إلى ذلك أن كل ممارسة ونظرية في التحليل النفسي (دينامية الأزمات في مجرى الحياة، العمل الوظائفي للمراجع المثالية، إسقاط التنظيم النرجسي لدى الفرد وصدوعه، إسقاط بنية نفسية جسمية، هجمات مدمّرة ضد الصلات، تشخيصات العلاقات السابقة على تكوين الموضوع، إلخ) يتميّزان بتوسعٍ أو بتعميق إضاءة التحليل النفسي السيرورة المبدعة والمؤلفات التي تنتجها: إن النصوص المجموعة في البابين الثاني والثالث تشهد على هذه الخصوبة المستمرّة.

الأستاذ
ديديه أنزيو

(*)-رواية **لو كنت أنا أنت**، جوليان غرين، ترجمة وجيه أسعد، دمشق ١٩٩٥، دار طلاس «م».



٢- فرويد كما يراه جان غاسباري. إشارة إلى سرطان الفك الذي أصاب مبدع التحليل النفسي، فم جريح كلامه سيعلّم أفواهاً أخرى الكلام.

الباب الأول
فـرويـد والـتـصـعـيـد

الفصل الأول:
مقاربات التصعيد (سيغموند فرويد)......

الفصل الثاني:
من المزاح إلى الإبداع الأدبي (سيغموند فرويد) ......

الفصل الثالث:
مثال على التحليل النفسي المطبّق على الفن:حالة ليونارد دو فنسي (سيغموند فرويد).........

الفصل الأول
مقاربات التصعيد

مقدمـــة

علم الاجتماع هو مصدر مصطلح التصعيد المطبّق على الكيمياء. وبوسعنا ولا ريب أن نرى في ذلك بواعث ستدفع فرويد أن يولي القيمة الاجتماعية للسيرورة التي يفترضها التصعيد أهمية خاصة.

وسيتعثّر بصعوبة رئيسة من يحاول مع ذلك، في أيامنا هذه، أن يعرض في مجموعها نظرية فرويد في التصعيد: من المؤكد أن فكر فرويد قد طرأ عليه هنا تطور شبيه بالتطور الذي نكتشفه بالنسبة لمفهومات التحليل النفسي. ولكن المرء تدهشه مع ذلك السمة الضبابية، بل المتناقضة، لتعريفات التصعيد المتتالية التي تبدو خلال مؤلفاته، والتي سنحاول في هذا الفصل أن نقدّم صورة عنها.

ويبين مفهوم التصعيد مع ذلك أنه لا غنى عنه عندما يعكف المرء على أن يفهم قدر الدوافع[1]، واكتساب القدرة على التصعيد في

(١) - انظر، بالنسبة للدوافع «مراحل الليبيدو: من الطفل إلى الراشد» وانظر، على نحو أكثر شمولاً، «الدوافع: حب وجوع، موت وحياة»، في المجموعة نفسها.

العلاج التحليلي، والنفس الإنسانية عامة، وحتى تأثير الإنسان في العالم - وذلك في مجالات مختلفة اختلاف مجالات الفن والدين والمؤسسات الاجتماعية . . . وعلى هذا النحو يقترح فرويد، حين يحلّل تصعيد اللواط في إطار «حالة شريبر» (١٩١١) - حالة سنعرض مستخلصاً من تحليلها - ، مصطلح الدوافع الاجتماعية . إنه يمنح بذلك ذاته قدر الدوافع اللواطية مكاناً ذا امتياز في التنظيمات الاجتماعية الإنسانية .

ونحن سنحصي أيضاً ، لنشرح الاتجاهات التي يتّخذها الفكر الفرويدي في المجال الذي يشغلنا ، مجال التصعيد ، عدداً معيّناً من المشكلات التي تطرح نفسها بمناسبة التصعيد .

- هل ينبغي أن نتابع فرويد عندما يقيم علاقة وثيقة بين التصعيد والقيمة الاجتماعية للفاعلية التي تسمّى مصعّدة؟ ألا يوجد في الواقع عدد لا يُحصى من الفاعليات التي لا يمنحها المجتمع قيمة خاصة، ولكنها التي تتطلّب مع ذلك سيرورة من سيرورات التصعيد؟ وليس بوسعنا في الواقع أن تفوتنا الإصابة بالذهول بفعل الكميات الفاحشة من الطاقة المصعّدة التي تقتضيها الحياة اليومية لفرد من الأفراد . والحال أن هذا التصعيد لا يؤمّن أية سمة من السمات ذات القيمة من الناحية الاجتماعية، التي تمنحها روائع الفن أو الاكتشاف العلمي على سبيل المثال .

ومن الضروري بصورة أساسية، وفق الفكرة التي يعرضها فرويد عام ١٩٠٨ في نصه « الأخلاق الجنسية المتمدينة[٢]، أن نستبدل بالهدف الجنسي للدافع هدفاً آخر، غير جنسي ولكنه يمتّ

---

(٢) - نص سنعيد نشر مستخلص منه في هذا الفصل .

إليه بصلة: إذا لم يكن الإنسان «حيواناً سامياً»، فإنه بالمقابل حيوان يصعّد ـ وربما هو ذلك الذي يميّزه، في نهاية المطاف، من جميع الحيوانات الأخرى تمييزاً على النحو الأبرز. . .

وسيرورة التصعيد لايمكنها، في جميع الأحوال، أن تُفهم على مستوى التحليل النفسي إلا شريطة أن نسلّم مع فرويد بالطبيعة الجائزة للموضوع الذي ينشده الدافع الجنسي[٣]. فيكتب على هذا النحو عام ١٩١٥، في نصه «الدوافع وأقدار الدوافع» مايلي: «إن مايميّز الدوافع الجنسية هو واقع أنها يمكنها، في نطاق واسع، أن يحلّ بعضها محل بعضها الآخر وأن تتبادل الموضوعات بسهولة. وهاتان السمتان الأخيرتان تجعلها قادرة على نتاجات بعيدة كل البعد عن مطامحها الأولى (تصعيد)». ويستأنف فرويد هذه الفكرة بعد سنتين على صورة أخرى، ولكن مع الإلحاح دائماً على مرونة الميول الجنسية، في المستخلص من كتابه «المدخل إلى التحليل النفسي»، مستخلص سنجده في هذا الفصل.

ويقرن فرويد التصعيد بالدوافع الجزئية[٤] منذ الوهلة الأولى، أي بالدوافع الجنسية غير التناسلية. والواقع أن المرء يفهم،

---

(٣)ـ نقول، لنستخدم تعريف الدافع الذي أطلقه لابلانش وبونتاليس في كتابهما **معجم مصطلحات التحليل النفسي** (المطابع الجامعية الفرنسية)، إن الدافع «سيرورة دينامية تكمن في **اندفاعة** (طاقية، عامل حركية) تجعل الموجود المتعضّي يميل إلى هدف. وللدافع، في رأي فرويد، **مصدره** في إثارة جسمية (حالة توتّر)؛ **وهدفه** أن يلغي حالة التوتر التي تسود في مصدر الدافع؛ وفي **الموضوع** أو بفضله إنما يمكن أن يبلغ الدافع هدفه». انظر أيضاً تعريف فرويد نفسه في الصفحات التي ستلي.

(٤)ـ انظر، حول الدوافع الجزئية كتاب «مراحل الليبيدو» في المجموعة نفسها. ولنذكر فقط أن الدوافع الجزئية (الفمية، الشرجية، التلصّص، العري. . .) تميّز الأطوار قبل التناسلية من الليبيدو.

عندما يقرأ نصه «ثلاث محاولات في نظرية الجنسية» ، أن المقصود على نحو أساسي، بالنسبة له، دوافع قبل تناسلية لم تفلح في أن تندمج بالتنظيم التناسلي النهائي. فثمة إذن علاقة وثيقة، ويمكنها أن تصبح تناقضية ـ كما سنرى في الفصل الأخير من هذا الكتاب ـ بين المكوّنات المنحرفة للجنسية وبين التصعيد. والواقع أن فرويد يكتب عام ١٩٠٥ قائلاً: «إن القوى المستخدمة للعمل الثقافي تنشأ على هذا النحو، في جزء كبير منها، من قمع مانسميه العناصر المنحرفة من الإثارة الجنسية». والإلحاح على دور الدوافع الجزئية في سيرورة التصعيد ستظلّ ثابتاً في تأليفه؛ فلنذكر على سبيل المثال هذا المستخلص من مقال يعود تأريخه لعام ١٩١٣، عنوانه: «الاستعداد المسبق لعصاب الوسواس» يقول فرويد: «دافع المعرفة يمنح الانطباع بالقدرة على أن يحلّ محل السادية في آلية العصاب الوسواسي. إنه في الحقيقة ليس سوى فسيل مصعّد، أُضفيت عليه الصفة الفكرية، من دافع الاستيلاء. ورفضه، على صورة الشك، يشغل مكاناً واسعاً في لوحة العصاب الوسواسي».

ويدرس فرويد عام ١٩١٧ قدر الدوافع الشرجية وتصعيدها المحتمل في نصه «حول نقل الدوافع، وعلى وجه أخص في الغلمية الشرجية». وسنكتشف من ذلك أيضاً مستخلصاً ذا دلالة في الفصل التالي. ويبدو أن المحلّلين النفسيين الذين نشروا دراساتهم عن التصعيد بعده متّفقون على اعتبارٍ مفاده أن الدوافع التناسلية لايمكنها في الواقع أن تصعَّد.

– عندما يُدخل فرويد عام ١٩٠٥ مفهوم التصعيد في النظرية التحليلية، فإنه يجعل منه **تكويناً ارتكاسياً** ـ مفهوماً مكرّراً في رسالته

إلى الراعي فيستر بتاريخ ٢ أيار ١٩١٠ [(٥)] . والحال أن ذلك مسألة من المسائل الرئيسة التي يطرحها التصعيد . ذلك أن التكوين الارتكاسي يفترض مسبقاً وجود اتجاه سيكولوجي شعوري ، يعارض ميلاً مكبوتاً ، ويتكوّن بفعل ارتكاس على هذا الميل . ولنقل ، على سبيل المثال ، إن الشفقة يمكنها أن ترتكز على كبت الرغبات السادية . ويفترض التكوين الارتكاسي نفسه مسبقاً ، من وجهة النظر الاقتصادية ، التوظيف المضاد لتوظيف لاشعوري ذي قوة مكافئة واتجاه معاكس . فهو يستخدم إذن كمية كبيرة من الطاقة النفسية لصيانة الكبت والتوظيف المضاد .

وتتيح لنا نصوص أخرى لفرويد ، كنص «الرجل ذو الذئاب» الذي سنقرأ مستخلصاً منه أيضاً فيما يلي ، أن نفهم أن أي دافع مكبوت يفلت ، على العكس ، من التصعيد ويظلّ مثبّتاً على موضوعه الجنسي الأصيل . وهذا المفهوم المختلف للتصعيد هو ، في رأينا ، أكثر قرباً من الحقيقة بكثير من حيث أنه يوضّح أن اكتساب الاستعداد للتصعيد خلال علاج ممكنٌ بعد أن يُرفع الكبت : وقد تناولنا هذا الموضوع في بداية المدخل الحالي . وسيكتب فرويد عام ١٩٢٢ ، في الواقع ، بمناسبة حالة سريرية : «كان يسيراً على المرء أن يأخذ فكرة عامة عن حالة الجنسية المثلية لهذا المريض . إنه لم يكن يكوّن صداقة ولا مصالح اجتماعية ؛ ولم يكن بوسع المرء أن يمنع نفسه من تكوين انطباع مفاده أن ذلك كما لو أن الهذيان لم يكن عليه إلا أن يضطلع بالنمو اللاحق لعلاقاته بالرجل ، وكأنه يتوخّى أن يستدرك جزءاً مما كان قد فاته . فأهمية الأب الضعيفة في الأسرة

---

(٥) - رسالة واردة في هذا الفصل .

وصدمة جنسية مثلية مذلّة عندما كان صبياً صغيراً كانا قد ساهما في دفع جنسيته المثلية إلى الكبت وسدّ درب التصعيد عليه»[٦].

ويُخفّف فرويد مع ذلك من مدى نظريته في اكتساب الاستعداد للتصعيد في العلاج، إذ كتب يقول في المستخلص من نصه «الأخلاق الجنسية المتمدينة» الذي ذكرناه آنفاً: «إن جرعة معيّنة من الإشباع الجنسي المباشر تبدو أمراً لا غنى عنه». ويكتب في رسالة إلى الراعي فيستر تأريخها ٩ شباط ١٩٠٩: «إن نجاحاً دائماً للتحليل النفسي منوط بمخرجين يفلح في أن يفتحهما لنفسه: تفريغ الاشباع، من جهة، وسيادة الدافع العاصي وتصعيده من جهة أخرى. ودروب التصعيد... شاقّة جداً على معظم مرضانا؛ إن علاجنا ينفذ في الأغلب إلى البحث عن الإشباع. أضف إلى ذلك أننا لا نرى في الإشباع الجنسي في ذاته شيئاً يكون خطيئة أو محرّماً؛ إننا نعترف، على العكس، أنه جزء ثمين من فاعليتنا الحيوية».

-تنطوي مشكلة كمية الليبيدو الجنسي التي يمكنها أن تكون مصعّدة على أهمية خاصة في سيرورة الحضارة. وتلك مسألة يعالجها فرويد في عدة مناسبات في تأليفه، على سبيل المثال، في «مساهمات في سيكولوجيا حياة العشق» (١٩١٠)، وفي «عسر في الحضارة» (١٩٢٩)، نص سنجد في هذا الكتاب مستخلصات منه.

-نحن حتى هنا أشرنا دون تمييز إلى تغيّرات في «هدف» الدافع أو إلى تغيّر «موضوع» الدافع. وإذا كان فرويد يولي تغيّر الهدف

---

(٦)- فرويد: «في بعض الآليات العصابية في الغيرة والذهان الهذائي والجنسية المثلية»، في كتاب «العصاب والذهان والانحرف (المطابع الجامعية الفرنسية).

وحده أهمية في غالبية نصوصه، فإنه يعلن مع ذلك، في نصه «محاضرات جديدة في التحليل النفسي»، أن التغيّر يتناول الهدف والموضوع في التصعيد على حدّ سواء: إن ضرباً معيّناً من التعديل في الهدف والتغيّر في الموضوع، ضرباً يدخل في حسبان تقييمنا الاجتماعي، نسمّيه «تصعيداً». والحال أن فرويد كان قد أدخل منذ عام ١٩٢٢، في مقاله الموقوف على «نظرية الليبيدو» والمخصّص إلى إحدى الموسوعات، إدخالاً صريحاً جداً التغيّر المزدوج للهدف والموضوع في سيرورة التصعيد: «مانسمّيه الدافع الجنسي يبدو أنه ذو طبيعة معقّدة؛ إنه جاهز دائماً لأن يتفكّك في دوافع جزئية تكوّنه. فالجزء أو المنطقة من الجسم التي تصدر منها إثارة الدافع تسمّى «المصدر، والمصدر هو الذي يُستخدم لتمييز الدافع. ومايميّز الدوافع بعضها من بعضها الآخر أيضاً، تمييزاً أكبر، هو العلاقات القائمة بينها وبين موضوعاتها، من جهة، وأهدافها من جهة أخرى. فالهدف هو التفريغ والإشباع دائماً؛ ولكن ذلك يتضمّن أيضاً إمكان انقلاب الفاعلية إلى سلبية. والموضوع يرتبط بالدافع ارتباطاً أقل وثاقة مماكان يُعتقد للوهلة الأولى. وقد يُستبدل بالموضوع موضوعاً آخر، والدافع الذي موضوعه خارجي يمكنه، فضلاً عن ذلك، أن يرتدّ على الفرد نفسه. والدوافع المختلفة يمكنها أن تحافظ على استقلال معيّن بينها أو يمكنها، بآلية تبدو لنا دائماً لغزية، ... أن تمتزج وتجتمع لتنجز عملاً واحداً. والدوافع، هي أيضاً، تقبل أن يُستبدل أحدها بالآخر ويمكنها أن تحوّل التوظيف من أحدها على الآخر، بحيث أن الإشباع لدافع يمكنه أن يحلّ محل الإشباع لدوافع أخرى. ويبدو أن القدر الأكثر اتصافاً بالدلالة لدافع من الدوافع هو «التصعيد». فالموضوع والهدف تحوّلا فيه تحولاً بحيث أن الدافع الجنسي يتلقّى إشباعه في عمل لم تضف عليه الجنسية، عمل ذي قيمة اجتماعية أو أخلاقية أكثر رفعة».

وكان فرويد يؤكد، منذ عام ١٩٠٥، في نصه «ثلاث محاولات في نظرية الجنسية»، أن هدف أي دافع غريزي يكمن في بلوغ الإشباع بوسيلة التنبيه الملائم للمنطقة التي تولّد الغلمة. ويشرح المثال التالي تغيّراً في «الموضوع» وتغيراً في «هدف» الدافع: إن دافعاً (جزئياً) تلصّصياً هدفه إشباع الفضول إزاء الأعضاء التناسلية المؤنثة سيتحوّل، ويصعّد، إلى اهتمام فكري (تغيّر في الهدف) بعلم الفلك (التغير في الموضوع).

-عندما يدمج فرويد، عام ١٩١٤، مفهوم النرجسية [٧] بنظرية التحليل النفسي، يميّز مفهومين تمييزاً واضحاً، مفهوم تكوين مثال الأنا ومفهوم التصعيد. ويضع فرويد التماهي بين التصعيد والتكوين الارتكاسي موضع الاتهام بصورة ضمنية، لأنه يبيّن أن تكوين المثال يعمل لصالح الكبت في حين أن «التصعيد يمثّل المخرج الذي يتيح إشباع مقتضياته دون أن يفضي إلى الكبت». ونحن نتذكّر أن نص مثال الأنا لعام ١٩١٤ يجسّد مسبقاً، على نحو من الأنحاء، الأنا العليا المحدّدة عام ١٩٢٣. ومن الضروري على الأقل، إن لم يكن كافياً، وجود مثال للأنا من أجل التصعيد، كما وضّح ذلك فرويد ذاته. ولهذا السبب تؤكد ابنته أنّا، في كتابها المعنون «الأنا وآليات الدفاع» (١٩٣٧)، وجود علاقة ضرورية بين الأنا العليا والتصعيد. والواقع أن المسألة التي مفادها أن نعرف إن كان التصعيد ينتمي إلى آليات الدفاع بالفعل يقودنا إلى أن نستأنف المناقشة الخاصة بالعلاقات بين التصعيد والكبت: وفي رأينا أننا لا يمكننا أن نعزو إلى التصعيد وضعاً يماثل وضع آليات الدفاع الأخرى للأنا، آليات تستبعد كل تفريغ للطاقة.

- ثمة التباس يظلّ ماثلاً في رأينا بصدد التصعيد: أية علاقة

(٧)- من أجل إدخال النرجسية، **انظر «النرجسية: حب الذات»**، في المجموعة ذاتها. (إنه كتاب ترجمناه ونشرته وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩«م»).

(٨)- انظر كتاب **«الهو والأنا والأنا العليا: الشخصية ومراجعها»** في هذه المجموعة ذاتها.

يقيمها التصعيد مع مايسمّيه فرويد الميول الجنسية المعاقة أو «المكفوفة الهدف»؟ إنه بذلك يشير على نحو أساسي إلى «تيّار الحنان» لليبيدو الذي يقابله بـ«التيار الشهواني» . وسنرى فيمايلي، في مستخلص من «السيكولوجيا الجماعية وتحليل الأنا» (١٩٢١)، أن المقصود «بداية تصعيد الميول الجنسية» . وسيتحتّم على فرويد، بعد أن أدخل غريزة الموت عام ١٩٢٠ في النظرية الأخيرة للدوافع، أن يعدّل تعريفه، تعريف التصعيد، في نصّه «الأنا والهو» (١٩٢٣) : التصعيد يقتضي ضرباً من «نزع الصفة الجنسية» . فالليبيدو الجنسي يتحوّل إلى ليبيدو مصعّد في أعقاب انسحاب إلى الأنا، وذلك شرط لا غنى عنه لتتحقّق سيرورة نزع الصفة الجنسية : إن طاقة الأنا هي وحدها طاقة تجرّدت من الصفة الجنسية . فهل تتيح مع ذلك هذه الطاقة «المجرّدة من الصفة الجنسية»، طاقة الأنا، أن نفرض مسلّمة مفادها وجود طاقة غير غريزية(٩)؟ (ونحن سنترك علاقات التصعيد وغريزة الموت جانباً) .

– العلاقة التي يقيمها فرويد بين التصعيد والنرجسية. لأن طاقة الأنا ذات طبيعة نرجسية (بفعل تحوّل ليبيدو الموضوع إلى ليبيدو الأنا أو الليبيدو النرجسي)– تتيح أن نستشفّ جزءاً من البواعث القوية على الإشباع الذي يستمدّه الفنان والمبدع من فاعليتهما . ويمكننا الاعتقاد، إذا أجملنا الأمور، أن المبدع ينيب المنحة النرجسية مناب الإشباع الجنسي المباشر . إنها ذات أهمية رئيسة له بالتأكيد، ولكنها ذات أهمية أيضاً للثقافة . ألم يكتب فرويد(١٠): «أليس القدر . . . في ذروة هذه المسرّات المبتدعة . . . لم يعد يمكنه أن يفعل شيئاً كثيراً ضدك»(١١)؟

(٩) – سيكون هذا السؤال موضع مناقشة في الباب الثالث من هذا الكتاب، الفصل الخامس .

(١٠)– في «عسر في الحضارة» (المطابع الجامعية الفرنسية) .

(١١) – إذا صنّفنا النصوص، ونحن نعرضها، حسب الموضوع، فإننا قد أرجعناها بصورة أساسية إلى الترتيب الزمني في الفصل التالي .

النص الأول

التكوين الارتكاسي والتصعيد

على أي نحو تُنجز إذن هذه الإنشاءات القادرة على أن تعرقل سير الميول الجنسية وتقرّر الاتجاه الذي سيتّخذه نمو الفرد؟ إنها تتكوّن، كما يبدو، على حساب ميول الطفل الجنسية التي استمرّت موجودة خلال مرحلة الكمون[١٢]، ولكنها التي حادت كلياً أو جزئياً عن استخدامها الخاص واستُعملت لغايات أخرى. ويبدو أن علماء الاجتماع متّفقون على القول إن السيرورة التي تجعل القوى الجنسية تحود عن هدفها وتستخدمها لأهداف جديدة، سيرورة أُطلق عليها اسم **التصعيد**، تكوّن أحد العوامل الأكثر أهمية لاكتساب الحضارة. ونحن سنضيف عن طيب خاطر إن السيرورة نفسها تؤدّي دوراً في النمو الفردي وإن أصولها تعود إلى مرحلة الكمون الجنسي لدى الطفل.

وبوسعنا أن ندلي بفَرَض عن طبيعة آلية التصعيد. إن الجنسية تظلّ دون استخدام خلال هذه السنين من الطفولة - فوظائف التكاثر ليس لها وجود بعد -، وتلك هي، على وجه الضبط، السمة الأساسية لمرحلة الكمون من جهة؛ والجنسية ستكون من جهة أخرى منحرفة بذاتها، أي أنها منطلقة من المناطق التي تثير الغلمة ومرتكزة على الدوافع التي لن يكون ممكناً لها، تبعاً للنمو اللاحق للفرد، أن تنتج سوى عواطف انعدام اللذة. وهذه الإثارات الجنسية الحادثة تستخدم على هذا النحو قوى مضادة أو ارتكاسات

---

(١٢)- إحدى المميّزات الأساسية لجنسية الإنسان هي، في رأي فرويد، الدفعة المزدوجة الطور. فمرحلة الكمون تلي انحسار عقدة أوديب. إنها تنتهي في البلوغ مع تأسيس الأولية التناسلية (انظر **الأوديب**، **عقدة كلية**، في هذه المجموعة ذاتها).

تقيم السدود النفسية التي نعرفها (قرفاً، حياء، أخلاقاً) حتى يكون بمقدورها أن تقمع هذه الإحساسات المنفّرة قمعاً ناجعاً.

النص الثاني

ما الجزء من الطاقة الذي يدّخره الدافع الجنسي للعمل الثقافي لدى الإنسان؟

من المحتمل أن الدافع الجنسي، أو بالحري الدوافع الجنسية، ذلك أن استقصاء تحليلياً علّمنا أن الدافع الجنسي تجمّعُ مكوّنات عديدة، أي دوافع جزئية، ذو صياغة أقوى بكثير لدى الإنسان منه لدى غالبية الحيوانات العليا: إنه، على أي حال، أكثر دواماً لدى الإنسان، ذلك أنه انتصر انتصاراً كلياً تقريباً على الدورية التي يبدو أنه مرتبط بها لدى الحيوانات. إنه يضع تحت تصرّف العمل الثقافي كمية هائلة من القوى وذلك، ولاريب، من جراء خاصة هي خاصته، بارزة على نحو خاص، خاصة مفادها أنه يزيح هدفه دون أن يفقد من شدته بصورة أساسية. ونسمّي القدرة على **التصعيد** هذه القدرة على أن يُستبدل بالهدف الجنسي في الأصل هدفاً لم يعد جنسياً ولكنه قريب للهدف الأول من الناحية النفسية. وقد يحدث أن يطرأ على الدافع، لمعارضة هذا الاستعداد للانزياح الذي تكمن فيه قيمته الثقافية، تثبيت لازب على نحو خاص يجعله غير قابل للاستخدام ويحوّله بالمناسبة إلى مانسمّيه ضروباً من الشذوذ. وقوة الدافع الجنسي الأصلية كبيرة قليلاً أو كثيراً تبعاً للأفراد: فالمقدار من القوة الذي ينذره للتصعيد متبدّل بالتأكيد. ويبدو لنا أن التكوين الفطري لكل فرد هو الذي يقرّر أول الأمر أهمية الجزء من الدافع الجنسي الذي يبين أنه قابل لأن يكون مصعّداً ومستخدماً. يضاف إلى ذلك أن الحياة والتأثير الفكري الذي يمارَس على الجهاز الذهني يفلحان في تقديم

جزء جديد للتصعيد. وهذا السيرورة من الانزياح لايمكنها بالتأكيد أن تدوم إلى مالانهاية، كما أن تحوّل الحرارة إلى عمل ميكانيكي لايمكنه أن يدوم أيضاً. وتبدو جرعة معينة من الإشباع الجنسي المباشر أمراً لاغنى عنه لمعظم البنيات المتعضّية، وعندما يصيب الإحباط هذه الجرعة المختلفة حسب الأفراد يكون القصاص الناجم عنه مظاهر ينبغي لنا أن نصنّفها في عداد الحالات المرضية، بالنظر إلى ضررها الذي تسبّبه للوظيفة وبالنظر إلى سمتها الذاتية، سمة فقدان اللذة.

النص الثالث

هل التصعيد «تكوين ارتكاسي؟ رسالة من فرويد إلى الراعي فيستر

فيينا، IX، بيرغاس ١٩

٢-٥-١٩١٠

عزيزي الدكتور

إنني واثق من أنك لاتحتاج أية حاجة إلى مقدّمة أو إلى ملاحظات مني. وإذا خطرت ببالي، خلال القراءة، فكرة يمكنك أن تفيد منها، فإنها ستكون تحت تصرفك، **وذلك أمر بدهي**(١٣). كتابك الكونت(١٤) أترقّب صدوره بنفاد صبر، لأن كتابي عن ليونار سيصدر خلال هذا الشهر الجميل، شهر حزيران.

ماتسميه «تعويضاً» أفهمه في ظلّ مفهوم «التصعيد» أو في ظل المفهوم المماثل ولكنه الأوضح، مفهوم «التكوين الارتكاسي». ولابدّ لك من أن

(١٣) - العبارة واردة في الرسالة باللغة الفرنسية.

(١٤) - المقصود كتاب لفيستر: **ووع الكونت زانزندورف**.

تكون قد اكتشفتهما، كليهما، في **قراءات ورسسترية**[١٥]. إنها ليست سوى «وجبات» هزيلة لايمكنها أن تحلّ محل مدخل إلى التحليل النفسي. ولهذا السبب أحنّ إلى كتابك «التعليم التمهيدي» الذي ليس لدينا شيء نقارنه به. إن الدكتور هيتشمان[١٦] يعمل حالياً هنا على تأليف شميلة[*] لنظريات التحليل النفسي[١٧]. وذلك ينبغي له أن يكون ضرباً حقيقياً من التجميع لما هو مشتّت كثيراً في كل مكان ولا يقدّم شيئاً للمبتدئ؛ إنه يوضع أيضاً وفق وجهات النظر التاريخية الطبية.

آمل أن تكون على وفاق مع قرارات نورمبورغ وأن تظلّ بأمانة إلى جانب يونغ. أريد أن يكتسب السلطان الذي سيَسوّغ فيما بعد مكانه على رأس الحركة برمّتها.

سنذهب هذا الصيف إلى شاطئ من الشواطئ الهولاندية (بصورة محتملة على الأقل)، ذلك أننا لانريد أن نبتعد لأكثر من مسافة يوم سفر عن هامبورغ، حيث جدتي لأمي، ذات الثمانين عاماً من العمر، تظهر كل الضروب من علامات الضعف. وإذا مضت الأمور كما نشتهي، فإن سفرنا السنة القادمة ـ الخامسة والعشرين منذ مناسبة معيّنة ـ سيكون إلى سويسرا ثم إيطاليا فيمابعد.

أحييك تحية المودّة وأنتظر كونتك المقدس.

فرويد المخلص لك

ملاحظة -وجود بعض التلاميذ في انغلترا سيكون أمراً جديداً بقدر ماهو ثمين.

---

(١٥) - فرويد: **التحليل النفسي**، فيينا، ١٩١٠. خمس محاضرات ألقاها عام ١٩١٠ في جامعة كلارك، ماساشوستس، الولايات المتحدة الأمريكية. (ورسستر مدينة في انغلترا «م»).

(١٦) - إدوارد هيتشمان (١٨٧١-١٩٥٧): محلّل نفسي في فيينا ثم في بوسطن، الولايات المتحدة.

(*) - شميلة: عرض شامل لعناصر موضوع «م».

(١٧) - ادوارد هيتشمان، **النظرية الفرويدية في العصاب**، ليبزغ وفيينا، دوتيك، ١٩١١.

النص الرابع

١ـ دوافع الحب التي تحاول الحضارة تربيتها

نحن نعلم أن الدافع الجنسي ينقسم في البداية إلى مجموعة كبيرة من المكوّنات ـ أو ينشأ بالحري من هذه المجموعة ـ لن يكون ممكناً لجميعها أن تندمج في تشكّلها اللاحق، بل لابدّ لها قبل ذلك من أن تقمع أو تُستخدم استخداماً على نحو آخر. إنها قبل كل شيء المكوّنات الدافعية ذات العلاقة بالاهتمام بالمواد البرازية التي بدت أنها لاتتلاءم مع المقتضيات الجمالية لحضارتنا منذ، على مايبدو، أن رفعنا، إذ انتقلنا إلى وضعية الوقوف، عضو الشمّ لدينا فوق سطح التربة؛ ثم جزء كبير من الاندفاعات السادية التي تنتمي إلى حياة الحب. ولكن جميع سيرورات النمو هذه لاتمسّ إلا الراقات العليا من هذه البنية المعقّدة. وتظلّ السيرورات الأساسية التي تؤمّن إثارة الحب ثابتة. والغائطي يرتبط بالجنسي ارتباطاً صميمياً جداً ولاانفصام له، فوضعية الأعضاء التناسلية ـ بين البول والبراز ـ تظلّ العامل المحدّد الثابت ويمكننا القول هنا، إذ نستخدم عبارة مشهورة قالها نابليون العظيم: التشريح، إنه القدر. أما فيمايخصّ الأعضاء التناسلية ذاتها، فإنها لم تشارك في نمو أشكال الجسم الإنساني نحو الجمال، وظلّت حيوانية والحب، في أيامنا هذه، حيواني على هذا النحو بقدر ماكان حيوانياً على الدوام. ودوافع الحب تقبل التربية بصعوبة، وتفضي تربيتها تارة إلى نجاح كبير وطوراً إلى نجاح ضعيف جداً. وماتريد الحضارة أن تفعل بهذه الدوافع لايبدو أن بمقدورها بلوغه دون ضرب محسوس من فقدان اللذة، واستمرار الحركات النزوية غير المستخدمة يبدو في الفاعلية الجنسية انعدام الإشباع.

٢- مايجعل الإنسان قادراً على أعظم الإنجازات

ربما ينبغي لنا عندئذ أن نألف أمراً مفاده أن التوفيق بين مطالب الدافع الجنسي ومقتضيات الحضارة شيء متعذّر على الإطلاق وأن التخلّي، والألم، وكذلك الخطر الماثل، خلال مستقبل بعيد جداً، في أن يشهد النوع الإنساني انطفاءه من جرّاء نمو الحضارة، لايمكننا تجنّبه. ويرتكز هذا الإنذار(*) القاتم، في الحقيقة، على الفرض الوحيد الذي مفاده أن انعدام الإشباع الذي تسبّبه الحضارة هو العاقبة لبعض الخصائص التي جعلها الدافع الجنسي خصائصه تحت ضغط الحضارة. ولكن هذا العجز ذاته، عجز الدافع الجنسي عن تأمين الإشباع الكامل، منذ أن يخضع للمقتضيات الحضارية الأولى، يصبح مصدر الروائع الثقافية الأكثر عظمة، التي أُنجزت بفعل تصعيدٍ لمكوّناته الدافعية يتنامى تحريضه باستمرار. فأي باعث، في الواقع، يوجد لدى الناس، لاستخدام الدوافع الجنسية على نحو مختلف إذا كان بوسعها أن تؤمّن، بفعل ضرب من التوزيع، إشباعاً يمنح لذة كاملة؟ إنهم لن يبتعدوا أبداً عن هذه اللذة ولن ينجزوا أي تقدّم. ويبدو على هذا النحو أن الفارق غير القابل للتقليص بين مقتضيات دافعين -الدافع الجنسي والدافع الأناني - هو الذي يجعل الناس قادرين على الإنجازات الأكثر رفعة على الدوام، يرافقها في الحقيقة خطر مستمرّ يرزح تحت عبئه حالياً الأفراد الأكثر ضعفاً على صورة العصاب.

(*) - المقصود هو المصطلح الطبي، فثمة تشخيص للمرض وإنذار «م».

النص الخامس

التصعيد: منفذ يلبّي مقتضيات الأنا ويجنّب الكبت

لنبحث حالياً العلاقات بين تكوين المثال والتصعيد. إن التصعيد سيرورة ذات علاقة بليبيدو الموضوع ويكمن في أن الدافع يتّجه صوب هدف آخر بعيد عن الإشباع الجنسي. والإلحاح هنا منصبّ على الانعطاف الذي يبعده عن الجنسي. وإضفاء المثالية سيرورة ذات علاقة بالموضوع وبها يعظم الموضوع ويسمو من الناحية النفسية دون أن يمسّ التغيّر طبيعته.

وإضفاء المثالية ممكن في مجال ليبيدو الأنا بقدر ما هو ممكن في مجال ليبيدو الموضوع. ومثال ذلك أن المبالغة في التقدير الجنسي للموضوع ضرب من إضفاء الصفة المثالية عليه. وهكذا فإن علينا، بسبب كون التصعيد يدلّ على سيرورة ذات علاقة بالدافع وإضفاء المثالية يدلّ على سيرورة ذات علاقة بالموضوع، أن نحافظ على المفهومين منفصلين كل منهما عن الآخر.

وتكوين مثال الأنا غير متميّز في الغالب من تصعيد الدوافع، على حساب فهم واضح. فذلك الذي استبدل بنرجسيته[١٨] إجلال مثال للأنا سام لم يفلح بالضرورة مع ذلك في أن يصعّد دوافعه الليبيدية. ويتطلّب مثال الأنا، في الحقيقة، هذا التصعيد ولكنه لايبلغه بالضرورة؛ فالتصعيد يظلّ سيرورة خاصة؛ والمثال يمكنه أن يحضّه على المباشرة ولكن حصول التصعيد يظلّ مستقلاً عن مثل هذا الحضّ بصورة كاملة. ولدى العصابيين، نجد على وجه الدقة أكبر الفوارق في التوتر بين نمو مثال الأنا وكمية التصعيد لدوافعهم الليبيدية الأولية. وإنه لأمر، على وجه العموم، أكثر صعوبة بكثير أن نقنع من لديه مثال الأنا أن

---

(١٨) - انظر، بالنسبة للنرجسية، كتاب النرجسية: حب الذات، في المجموعة ذاتها، (ملاحظة لجنة الإشراف) وقد نشرته وزارة الثقافة في دمشق، ترجمة وجيه أسعد «م».

ليبيده يظلّ كامناً في وضع غير مناسب من أن نقنع إنساناً بسيطاً ظلّ معتدلاً في ادّعاءاته . فلتكوّن المثال والتصعيد أيضاً علاقات مختلفة كل الاختلاف بالعوامل التي تحدّد العصاب . إن تكوّن المثال يزيد مقتضيات الأنا كما رأينا ، وهذا التكوّن هو الذي يعمل على نحو أشدّ قوة لصالح الكبت ؛ أما التصعيد ، فإنه يمثّل المنفذ الذي يتيح تلبية هذه المقتضيات دون أن يفضي إلى الكبت .

النص السادس

التوزّعات المختلفة للدوافع الشرجية في المرحلة التناسلية

قادتني الملاحظة التحليلية النفسية ، منذ عدد معيّن من السنوات ، إلى فَرَض مفاده أن اللقاء المستمرّ لخصائص الطبع الثلاث هذه : طبع **نظامي** ، **مقتصد** ، **عنيد** ، يدلّ على تعزيز للمكوّنة الغلمية الشرجية في التركيب الجنسي للأشخاص الذين يحدث لديهم خلال النمو أن تتكوّن هذه الصيغ ذات الامتياز من ارتكاس الأنا بفعل استخدام غلميتهم الشرجية(١٩) .

وكنت أحرص عندئذ على أن أجعل معروفة علاقة مكتشفة في الوقائع : أما عن تقييمها النظري ، فإنه لم يكن يشغلني إلا قليلاً . ومنذ ذلك الزمن اعتُمد هذا التصورّ اعتماداً كلياً : فكل خاصة من هذه الخصائص الثلاث ، البخل والتحذلق والعناد ، ناشئة من مصادر دافعية للغلمية الشرجية أو - حتى نصوغ فكرتنا على نحو أكثر حذراً وأكثر كمالاً - تستمدّ معونات قوية من هذه المصادر . والحالات التي تتميّز بسمة خاصة بفعل اجتماع العيوب الثلاثة التي ذكرناها (طابع شرجي) لم تكن في الواقع سوى الحالات القصوى التي كان لابدّ فيها للارتباط الذي يعنينا أن يبين حتى بملاحظة عامية .

(١٩) - «الطبع والغلمية الشرجية» ، ١٩٠٨ ، G.W. ، المجلد ٧ . الترجمة الفرنسية في **العصاب ، الذهان والانحراف** (المطابع الجامعية الفرنسية) . وهو نص مكرّر في **مراحل الليبيدو : من الطفل إلى الراشد** ، في المجموعة نفسها .

وبعد بعض من السنين، استخلصت من كمية من الانطباعات، وقد قادتني تجربة تحليلية قاسرة على نحو خاص، تلك النتيجة التي مفادها أنه كان ينبغي، في نمو الليبيدو الإنساني، أن نعترف «بتنظيم قبل تناسلي» يسبق طور الأولية التناسلية، تنظيم تؤدّي فيه السادية والغلمية الدور القائد(٢٠).

وكانت المسألة التي مفادها أن نعرف إلى أين انتقلت فيما بعد الحركات النزوية للغلمية الشرجية أمراً لامفرّ منه منذئذ. فماكان مصيرها إذن عندما كانت قد فقدت أهميتها بالنسبة للحياة الجنسية من جرّاء تأسيس التنظيم التناسلي النهائي؟ فهل كانت قد استمرّت من حيث هي كذلك ولكن في حالة الكبت مع ذلك؟ أم كان محكوماً عليها أن تُصعَّد أو أن تُستهلك بفعل انتقال إلى صفات الطبع أو كانت قد وجدت قبولاً من تبنين الجنسية الجديد الذي تحدّده أوليّة الأعضاء التناسلية؟ أو بالحري، إلى أي حدّ أو على أي نحو، مادام أي من هذه المصائر لايمكنه على مايبدو أن يستبعد المصائر الأخرى، تتوزّع الإمكانات التي تقرّر مصير الغلمية الشرجية التي مصادرها العضوية لايمكن أن يعوقها مع ذلك مسرحة التنظيم التناسلي؟

النص السابع

العلاقات بين التصعيد والحضارة

ثمة عدد معيّن من هذه الغرائز تفنى بحيث ينبعث مكانها شيء نسمّيه لدى الفرد خاصة من خصائص الطبع. والمثال الأجدر بالملاحظة على هذه الآلية كان الطبع الغلمي الشرجي لدى الطفل قد قدّمه لنا. والاهتمام الأولّي الذي يوليه الغلمي الشرجي وظيفة الإفراز، أعضاءها ونتاجاتها، يتحولّ خلال النمو إلى مجموعة من الصفات نعرفها جيداً: الشحّ، وحسّ النظام، والميل إلى النظافة. وإذا كانت هذه الصفات، في ذاتها، ذات قيمة كبيرة

(٢٠) - «الاستعداد للعصاب الوسواسي»، ١٩١٣، G.W، المجلد٨.

وموضع ترحيب، فإن بإمكانها على الأقل، حين تتفاقم، أن تكتسب رجحاناً غير مألوف وتتيح المجال عندئذ لما نسميه «الطبع الشرجي». ونحن لانعرف كيف يحدث ذلك، ولكن أي شك يخصّ صحة هذا التصور غير قائم[٢١]. والحال أننا رأينا أن النظام والنظافة يشكّلان جزءاً من الطلبات الأساسية للحضارة، على الرغم من أن ضرورتهما الحيوية ليست بادية بصورة واضحة للعيان وأن هذه الضرورة أقل وضوحاً أيضاً من استعدادهما لتكوين مصادر لذّة. أما وقد ألقينا ضوءاً على هذه النقطة، فإن التشابه بين سيرورة الحضارة وتطور الليبيدو لدى الفرد كان لابدّ له من أن يثير دهشتنا مباشرة. وستكون دوافع غريزية أخرى نزّاعة إلى أن تعدّل الشروط الضرورية لإشباعها، إذ تزيحها، وأن تعيّن لها دروباً أخرى، وذلك أمر ذو علاقة في غالبية الحالات بآلية نعرفها جيداً: **التصعيد** (تصعيد أهداف الدوافع)، ولكنه أمر ينفصل عن هذه الآلية في بعض الحالات. ويكوّن تصعيد الدوافع سمة من السمات الأبرز في النمو الثقافي: إنه هو الذي يتيح للفاعليات النفسية السامية، العلمية والفنية أو الإيديولوجية، أن تؤدّي دوراً ذا أهمية كبيرة في حياة الموجودات المتمدينة.

النص الثامن

١ – بمناسبة حالة الرئيس شريبر

مبحث أسباب الأمراض الجنسية غير واضح على الإطلاق في الذهان الهذائي (البارانويا): والسمات البارزة للتسبّب، على العكس، بهذا الذهان الهذائي هو ضروب الذلّ والصدّ الاجتماعي لدى الرجل على وجه الخصوص. ولكننا إذا نظرنا على نحو أكثر عمقاً بعض الشيء في هذا المرض، فإننا نرى عندئذ أن العامل الفاعل حقاً في هذه الجروح الاجتماعية

(٢١) – انظر على وجه الخصوص مساهمات جونز الجديدة والعديدة في هذا الموضوع.

ناجم عن الدور الذي تؤدّيه المكوّنات الجنسية المثلية للحياة الوجدانية في هذه الجروح الاجتماعية. ومادامت أية حياة نفسية، وهي تعمل عملها الوظائفي على نحو سويّ، تمنعنا من أن نغوص بنظرنا في أعماقها، فإن بوسعنا أن نكون على حق في أن نشك في أمر مفاده أن لعلاقات الفرد الوجدانية بقريبه، في أحضان الحياة الاجتماعية، أوهى رابطة، من وجهة النظر الراهنة أو الوراثية، بالغلمية. ولكن الهذيان يضع هذه الرابطة في الضوء ويعيد العاطفة الاجتماعية إلى جذرها، الذي يغوص في رغبة، غلمية بصورة فجّة. ولم يكن الرئيس شريبر، الذي بلغ هذيانه ذروته في استيهام لواطي لاجدال فيه، قد أبدى على هذا النحو قط، خلال الزمن الذي كان فيه على أحسن حال ـ وفق جميع الشهادات ـ، أوهى علامة من علامات الجنسية المثلية بالمعنى العامي للكلمة.

٢- طور جنسي مثلي في نمو الطفل

أعتقد أن من المجدي والمسوّغ أن نحاول إظهار مايلي: كيف تتيح منذ الآن معرفة السيرورات النفسية، التي منحنا إياها التحليل النفسي، أن نفهم دور الرغبات الجنسية المثلية في نشوء الذهان الهذائي. ثمة تقصّيات حديثة(٢٢) جذبت انتباهنا إلى المرحلة التي ينتقل فيها الليبيدو خلال تطوره من الغلمية الذاتية إلى حب الموضوع(٢٣). وسمّيت هذه المرحلة مرحلة **النرجسية**. وأؤثر، فيما يخصّني، مصطلح **النرجسية**، وهو مصطلح ربما يكون أقل صحة، ولكنه أقصر وأكثر رخامة. وتكمن هذه المرحلة فيمايلي: إن الفرد السائر في درب النمو يجمّع في وحدة واحدة دوافعه الجنسية، التي

---

(٢٢)-ـ جـ. سادجر، **حالة من الانحراف المتعدّد** (١٩١٠). فرويد، **ذكرى من ذكريات الطفولة لدى ليوناردو دي فنسي** (١٩١٠)، ترجمة ماري بونابرت إلى الفرنسية، باريس، دار غاليمار، ١٩٢٧. انظر أيضاً الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(٢٣) - فرويد، **ثلاث محاولات في نظرية الجنسية** (١٩٠٥)، ترجمة ريفرشون إلى الفرنسية، باريس، دار غاليمار، ١٩٢٣.

كانت حتى تلك الفترة تعمل عملها على الصيغة الغلمية الذاتية، حتى يفوز بموضوع حب، وهو يتّخذ نفسه أول الأمر موضوعاً، أي يتخذ جسمه الخاص موضوعاً للحب قبل أن ينتقل إلى اختيار شخص آخر موضوعاً.
وربما تكون هذه المرحلة الوسطى بين الغلمة الذاتية وحب الموضوع أمراً لاإمكان لتجنّبه خلال كل نمو سويّ، ولكن يبدو أن بعض الأشخاص يتوقّفون عندها على نحو يستطيل استطالة زمنية غير مألوفة، وأن كثيراً من سمات هذا الطور تبقى لدى هؤلاء الأشخاص في مراحل لاحقة من نموهم.
وفي هذه «الذات» التي يتّخذها الطفل موضوع الحب، ربما تكوّن الأعضاء التناسلية الجاذبية الأولية منذ الآن. وتقود المرحلة التالية إلى اختيار موضوع ذي أعضاء تناسلية شبيهة بأعضائه التناسلية الخاصة، أي إلى الاختيار الجنسي المثلي للموضوع ثم إلى الجنسية المغايرة انطلاقاً من المرحلة السابقة.
وأولئك الذي يصبحون فيما بعد جنسيين مثليين صريحين هم الناس الذين لم يستطيعوا - كما نفرض نحن - أن يتحرّروا من هذا المقتضى الذي مفاده أن الموضوع ينبغي أن يكون له أعضاء تناسلية كأعضائهم التناسلية. والأفكار الجنسية لدى الأطفال، التي تعزو الأعضاء الجنسية نفسها إلى الجنسين أول الأمر، تمارس دون شك تأثيراً كبير جداً على هذا الواقع.

٢- نتاجان من نتاجات التصعيد: الصداقة وحب الإنسانية

حين يبلغ الطفل مرحلة اختيار الموضوع المغاير لجنسه، لاتكون ميول الجنسية المثلية، كما يمكننا أن نتوقّع منها، قد زالت أو توقّفت، ولكنها تكون فقط قد حادت عن غرضها الجنسي واستُخدمت استخدامات أخرى. إنها تمتزج عندئذ ببعض العناصر من دوافع الأنا حتى تكوّن معها، على سبيل مكوّنات «بالاستناد»، الدوافع الاجتماعية. وعلى هذا النحو فإن ميول الجنسية المثلية تمثّل المساهمة التي تقدّمها الغلمية إلى الصداقة، والرفقة، وروح الجماعة، وحب الإنسانية بصورة عامة. ولايمكننا أن نكتشف، انطلاقاً من علاقات الناس الاجتماعية السوية، أية أهمية تولى حقاً هذه

المساهمات المشتقّة من مصدر غلمي، من هذه الغلمية المكفوفة من حيث هدفها الجنسي. ولكن من المناسب، بهذا الصدد، أن نلاحظ أن الجنسيين المثليين الصريحين، وفي عدادهم على وجه الدقة أولئك الذين يصارعون في أنفسهم الميل إلى ممارسة شهوانيتهم، هم الذين على وجه الضبط يتميّزون بمشاركتهم الفاعلة على نحو أخص في المنافع العامة للإنسانية، في هذه المنافع المشتقّة من ضرب من تصعيد الغلمة . . .

ويستأثر بمرضى الذهان الهذائي **تثبيت** على مرحلة **النرجسية**. وبوسعنا القول إن مقدار **النكوص**(٢٤) الذي يتميّز به الذهان الهذائي يُقاس بالدرب الذي ينبغي لليبيدو أن يسلكه حتى يعود من **الجنسية المثلية المصعّدة إلى النرجسية**.

النص التاسع
عندما يكفّ هدف الدافع عن أن يكون جنسياً ليصبح اجتماعياً

علينا بالإضافة إلى ذلك أن نأخذ بالحسبان واقعاً مفاده أن الميول الجنسية، إذا كان بمقدوري أن أصوغ أفكاري على هذا النحو، **مرنة** بصورة غير مألوفة. إن بعضها يمكنه أن يحلّ محل بعضها الآخر بالتبادل، وأحدها يمكنه أن يُشحن بشدة الأخرى؛ وعندما يرفض الواقع إشباع ميل منها، فثمة إمكان لإيجاد تعويض في إشباع ميل آخر. إنها تمثّل مايشبه شبكة من الأقنية المملوءة بالسائل والمتصلة بعضها ببعض، وذلك على الرغم من خضوعها للأوليّة التناسلية: وهما سمتان يصعب التوفيق بينهما. يُضاف إلى ذلك أن الميول الجزئية للجنسية، وكذلك الغريزة الجنسية الناجمة عن تأليف هذه

---

(٢٤) - انظر، بالنسبة **للنكوص**، الكبت، **التابو والممنوعات**، في المجموعة نفسها.

الميول، تنطوي على سهولة كبيرة في تغيير موضوعها، وفي أن يستبدل أحدها بموضوعه موضوعاً من موضوعاتها، أسهل منالاً، وتلك خاصة ينبغي لها أن تقاوم مقاومة قوية التأثير الذي يثير المرض، تأثير ضرب من الحرمان. وثمة، في عداد هذه العوامل التي تقاوم التأثير الضارّ لضروب الحرمان بعمل وقائي إذا صحّ القول، عامل اكتسب أهمية اجتماعية خاصة. إنه يكمن في أن الميل الجنسي، وقد تخلّى عن اللذة الجزئية أو عن اللذة التي تؤمّن فعل الإنجاب، أحلّ محلها هدفاً آخر له مع الهدف الأول صلات تكوينية، ولكنه كفّ عن أن يكون جنسياً ليصبح اجتماعياً. ونحن نطلق على هذه السيرورة مصطلح «التصعيد»؛ ونحن، إذ نفعل ذلك، نتبنّى موقف الرأي العام الذي يولي الأهداف الاجتماعية قيمة أكبر من التي يوليها الأهداف الجنسية، التي هي في الحقيقة أهداف أنانية. وليس التصعيد من جهة أخرى سوى حالة خاصة من ارتباط الميول الجنسية بميول أخرى غير جنسية.

وتسوّل لكم أنفسكم ولاشك أن تعتقدوا أن الحرمان يفقد كل أهميته، على الرغم من جميع هذه الوسائل التي تتيح تحمّله. وليس الأمر على هذا النحو، والحرمان يحتفظ بكل قوته التي تثير المرض. فالوسائل التي نقاومه بها غير كافية على وجه العموم. ودرجة عدم الإشباع لليبيدو، التي يستطيع الإنسان المتوسط أن يتحمّلها، محدودة. فمرونة الليبيدو وحركيته ليستا كاملتين لدى الناس على الإطلاق، والتصعيد لايمكنه أن يلغي سوى جزء من الليبيدو، دون أن نتكلم على واقع مفاده أن كثيراً من الناس لايحوزون ملكة التصعيد إلا في حدود ضيّقة جداً.

النص العاشر

١ـ بمناسبة حالة الرجل ذي الذئاب

كانت مقاومته الدين في البداية تنطلق من ثلاث نقاط مختلفة. إنها كانت، أولاً، طريقة مريضنا الخاصة، التي رأينا أمثلة عليها من قبل، في أن يتّخذ جميع الاستعدادات ليتجنّب ضروب الجدّة كلها. وكان يدافع عن كل موقع ليبيدي ماإن يكتسبه، خوفاً من إمكان مفاده أن يفقده وهو يتخلّى عنه وخشيةً من أن الموقع الجديد المطلوب بلوغه لايقدّم له بديلاً عن السابق. وهذه الخاصة ذات الأهمية والأساسية هي التي وصفتها في نصي، **ثلاث محاولات في نظرية الجنسية**، وأطلقت عليها اسم الاستعداد لـ«التثبيت». إن يونغ أراد أن يجعل منها، باسم «العطالة» النفسية، ذلك السبب الرئيس لإخفاقات العصابيين جميعها. وأعتقد أنه على خطأ، ذلك أن لهذا العامل مدى أكبر بكثير ويؤدّي أيضاً دوراً ذا أهمية في حياة الناس غير العصابيين. فعدم الاستقرار في التوظيفات الليبيدية أو البطء في تغيّرها، وكذلك في التوظيفات الطاقية الأخرى، سمتان خاصتان مناسبتان لكثير من الأسوياء بل لاتُلاحظان دائماً لدى العصابيين، سمتان لم تكونا بعدُ قد ردّتا إلى أخرى، وتبدوان أنهما لاتقبلان الانقسام على الإطلاق شأنهما شأن الأعداد الأولى. ونحن لانعلم سوى شيء واحد هو أن عدم الاستقرار في التوظيفات النفسية يتناقص مع العمر على نحو مدهش. ونحن ندين للعمر بمؤشر من المؤشرات الخاصة بالحدود التي يمكن فيها لعلاج بالتحليل النفسي أن يكون ناجعاً. ولكن ثمة أشخاصاً تستمرّ لديهم هذه المرونة النفسية استمراراً جيداً يتجاوز حدّ العمر المألوف وثمة آخرون يفقدونها في زمن مبكّر. فهل هؤلاء الأشخاص الأخيرون عصابيون، وعندئذ نصل إلى أن نكتشف الاكتشاف المزعج الذي مفاده أننا عاجزون، والظروف متشابهة، عن أن نتغلّب على مقاومتهم فيماحدث، وأن نتغلب عليها بيسر في حالات أخرى؛ بحيث أن من المناسب أن نأخذ بالحسبان، في تحوّل الطاقة النفسية كما في تحوّل الطاقة

الفيزيائية، مفهوم **الأنتروبيا**[٢٥] الذي يعارض، بدرجات شتى، إلغاء ماوقع.

٢ - مفعولات دافع مكبوت يفلت من التصعيد

نقطة الانطلاق الثانية لمقاومة الطفل، مقاومته الدين، تصدر عن واقع مفاده أن المذهب الديني نفسه لايرتكز إطلاقاً على علاقة بالرب الأب عارية عن الالتباس، ولكنه احتفظ على العكس ببصمة الاتجاه الثنائي المشاعر الذي ساد في أصوله. وساعدت ثنائية المشاعر، التي بلغت درجة عالية من النمو بهذا المقدار كان المريض ذاته يحوزها، على أن يستشعر تلك الثنائية الخاصة بالدين وأضاف إليها هذا الحسّ النقدي المرهف الذي كان لابدّ له، لدى طفل لم يبلغ الخامسة من عمره، من أن يدهشنا إلى هذا الحدّ. ولكن الأكثر أهمية من كل شيء كان دون أي شك عاملاً ثالثاً لنا الحق في أن نعزو إليه النتائج المرضية لمقاومة الطفل، مقاومته الدين. فالتيار الجنسي، الذي كان يتّجه صوب الرجل وكان ينبغي للدين أن يصعّده، لم يكن في الواقع أكثر حرية، ولكنه كان معزولاً جزئياً من جرّاء الكبت وهو، بفعل ذلك، يفلت من التصعيد ويتثبّت على غرضه الجنسي الأصلي. وكان الجزء المكبوت يبحث، بمقتضى هذه الحالة من الأمور، عن أن يشقّ درباً صوب الجزء المصعّد أو عن يسحبه إليه صوب الأسفل. والاجترارات الأولى الخاصة بشخص المسيح كانت تتضمّن منذئذ هذا السؤال: هل كان أيضاً بوسع هذا الابن السامي أن يحافظ على هذا العلاقات الجنسية مع الأب التي كان المريض يحتفظ بها في لاشعوره؟ ولم تفض جهود الطفل للتخلّص من هذه التطلّعات إلى أية نتيجة سوى أنها ولّدت أفكاراً مزعجة ذات مظهر التجديف كانت المحبة الجسمية لله في عدادها قد ظهرت على صورة إنزاله من عليائه. وكان ضرورياً عندئذ لكفاح دفاعي عنيف ضد هذه التكوّنات، تكوّنات التسوية، أن يفضي إلى مبالغة مرهقة في جميع الأفعال الموصوفة بهدف التعبير عن الشفقة على الإله والحب الخالص له. وانتهى الدين إلى أن انتصر، ولكن أساسه الغريزي وُجد أكثر متانة على نحو لامثيل له في نتاجاته المصعّدة. ومنذ أن حملت الحياة

(٢٥) - دالّة تميّز درجة الفوضى في منظومة.

لمريضنا بديلاً أبوياً جديداً تأثيره تجلّى ضد الدين، أهمل الدين وأحلّ محله شيئاً آخر. ولنذكّر أيضاً، كمثال على تعقيد هذه الحالة من الأمور يسترعي الاهتمام، بأن الشفقة وُلدت بتأثير النساء (أم وخادمة)، في حين أن تأثيراً مذكراً هو الذي أتاح للطفل أن يتحرّر منها.

وواقع أن هذا العصاب الوسواسي وُلد على تربة التنظيم الجنسي السادي - الشرجي يؤكّد، على العموم، ماقلته في مكان آخر بالنسبة لـ«الاستعداد المسبق للعصاب الوسواسي»(٢٦).

النص الحادي عشر
على أي شيء يرتكز توتّر العضوية الدائم، محرّك الحضارة الحقيقي؟

ينقاد الكثيرون منا بصعوبة إلى التخلّي عن الاعتقاد بأن ثمة ميلاً، ملازماً للإنسان، إلى الكمال يدين إليه بالمستوى الراهن لقدراته الفكرية وسموه الأخلاقي، ميلاً لنا الحق في أن نتوقّع منه التحوّل التدريجي للإنسان الراهن إلى إنسان سام. وعليّ أن أعترف أنني لاأعتقد بوجود مثل هذا الميل الداخلي ولا أرى أي سبب يدعو إلى مراعاة هذا الوهم الناجع. وفي رأيي أن تطور الإنسان، كما تمّ حتى الوقت الراهن، لايتطلّب تفسيراً سوى تفسير لتطور الحيوانات، وإذا بدا أن ثمة لدى أقلية من الموجودات الإنسانية ميلاً لايقاوم يدفعها إلى مستويات من الكمال متعاظمة الرفعة، فإن هذا الواقع يفسَّر على نحو طبيعي جداً، من حيث أنه عاقبة هذا القمع، قمع الغرائز

---

(٢٦) - في الاستعداد المسبق للعصاب الوسواسي، مقال في **المجلة العالمية للتحليل النفسي**، المجلد١، ١٩١٣، ص٥٢٥ ومايليها، وفي المجلد٧١١١، دار نشر جيزام ورك. ترجمه الى الفرنسية بيشون وهيسلي، في **المجلة الفرنسية للتحليل النفسي**، مجلد٣، رقم ٣، ١٩٢٩ (انظر **مراحل الليبدو**، دار نشر تشو).

الذي يرتكز عليه ماهو أكثر جدّية في الثقافة الإنسانية. ولن تكفّ الغريزة المكبوتة أبداً أن تنزع إلى إشباعها الكامل الذي يكمن في تكرار إشباع أولي. فكل التكوينات البديلة والارتكاسية، وكل ضروب التصعيد، عاجزة عن وضع نهاية لحالته، حالة التوتر الدائم، والفارق بين الإشباع الحاصل والإشباع المنشود يكوّن هذه القوة المحرّكة، هذا المهماز الذي يمنع العضوية من الاكتفاء بوضع معطى، أياً كان، ولكنها، لنستخدم تعبير الشاعر، «تدفعها إلى الأمام دون توقّف، إلى الأمام دائماً» **(فاوست، I)**.

النص الثاني عشر
انعطاف هدف الميول الجنسية:
خطوة صوب التصعيد

الارتباطات الوجدانية، الودود، تبدو مع ذلك لعلم النفس، الذي لايقتضي أن ينفذ إلى أعماق المقموع، أنها التعبير عن ميول ليست ذات سمة جنسية، في حين أنها ناجمة عن ميول كان موضوعها الجنسية[27].

ونحن لنا الحق أن نؤكد أن الميول موضع البحث كانت قد جُعلت حائدة عن أهدافها الجنسية، على الرغم من الصعوبة في أن نصف هذا الانعطاف، انعطاف الهدف، طبقاً لمقتضيات الميتاسيكولوجيا. ومن المناسب أن نقول مع ذلك إن هذه الميول المعاقة موسومة بظلال من الجنسية: إن الإنسان الزاخر بعواطف الحنان، الصديق، العاشق، يبحث عن القرب الجسدي ورؤية الشخص المحبوب، ولكنه المحبوب حباً لم يعد سوى حب «**القديس بولس**». وبوسعنا، إذا شئنا، أن نرى في هذا الانعطاف، انعطاف الهدف، بداية **تصعيد** الميول الجنسية أو تراجع حدود هذه الميول، تراجع أشدّ أيضاً. والميول الجنسية المعاقة أعلى شأناً من الميول غير المعاقة من وجهة النظر

(٢٧) - العواطف العدائية، ذات البنية الأكثر تعقيداً، ليست مستثناة من هذه القاعدة.

الوظيفية. فهي بوصفها لايمكنها أن تتلقّى إشباعاً كاملاً، تبدو قادرة على وجه أخص أن تخلق ارتباطات دائمة، في حين أن الميول الجنسية المباشرة يطرأ عليها بعد كل إشباع هبوط كبير في المستوى، والموضوع الذي كان المرء متعلقاً به سابقاً قديحلّ محله موضوع آخر في الفاصل الزمني الذي ينقضي بين هذا الهبوط في المستوى وتجمّع الليبيدو الجنسي. والميول المعاقة يمكنها أن تمتزج بكل النسب الممكنة مع الميول غير المعاقة، وأن يطرأ عليها تحوّل جديد بعد أن يكون قد حصل بفعل الميول غير المعاقة.

ومن المعلوم بأية سهولة تتحوّل العلاقات الوجدانية، ذات الطبيعة الودود، القائمة على التقدير والإعجاب، تحوّلاً، لدى النساء على وجه الخصوص، إلى رغبات غلمية: كالعلاقات بين المعلمين والتلاميذ، بين الفنانين والمعجبات.

النص الثالث عشر

١ـ الطاقة المجرّدة من الصفة الجنسية، التي تبعث الحيوية في الأنا

بوسعي أيضاً أن أقترح، في المناقشة التي تلي، فرضاً لابرهاناً. ويبدو لي مقبولاً أن نسلّم أن هذه الطاقة، التي تبعث الحيوية في الأنا والهو [٢٨]، الطاقة غير المتحيّزة، والقادرة على إنجاز الانزياحات، تصدر عن مستودع الليبيدو النرجسي، أي أنها تمثل ليبيدو (إيروس) مجرّد من الصفة الجنسية. والواقع أن النزعات الغلمية تبدو لنا، على وجه العموم، أكثر مرونة وقبولاً للحيود والانزياح من الميول التدميرية. ويمكننا متابعة هذا الفرض، إذ نفترض أن هذا الليبيدو، الذي يقبل الانزياح، يعمل في خدمة مبدأ اللذة إذ يتّقي التوقّفات وضروب الركود وييسّر التفريغ. وبهذا الصدد، يبدو أن المخرج الذي يتمّ فيه هذا التفريغ، إذا افترضنا أنه يتمّ، مخرج غير متعيّن ضمن بعض الحدود. ونحن نعلم الآن أن هذا الخاصة تميّز سيرورات التركيز

(٢٨) - بالنسبة للهو والأنا، انظر **الهو والأنا والأنا العليا** في المجموعة ذاتها.

التي تتمّ في الهو. ونشاهدها في التركيزات الغلمية التي تنصبّ على موضوع أي موضوع، دون إيثار أو أي اختيار؛ ونشاهدها أيضاً خلال التحليل في التحويلات التي تتمّ بأي ثمن، أياً كان الشخص الذي يمكنه الإفادة منها. وقد ضرب رانك أمثلة رائعة على الانتقام العصابي الموجّه ضد أشخاص كانوا الأخيرين الذين يستحقّونه. وهذه الطريقة في التصرّف، تصرف اللاشعور، تجعلنا نفكر بالنبذة التي يستخدمها الناس في الأغلب استخداماً مضحكاً وموضوعها ثلاثة خيّاطين ريفيين كانوا قد شُنقوا لأن حدّاد القرية الوحيد كان قد ارتكب جريمة تستحقّ عقوبة الموت. فلابدّ للقصاص من أن يكون منجزاً، حتى ولو وجب أن يصيب شخصاً آخر غير المجرم الحقيقي. ونحن أشرنا آنفاً إلى اللاتعيّن نفسه خلال انزياحات السيرورة الأولية في عمل الحلم. وفي حين أن اللاتعيّن في عمل الحلم يظهر إزاء الموضوعات، فإنه، في الحالة موضوع بحثنا، يتناول المسار الذي يتبعه عمل التفريغ تناولاً بصورة رئيسة. وثمة تمييز أكبر في اختيار الموضوعات ودروب التفريغ يبدو أنه أكثر توافقاً مع الفكرة التي نكوّنها لأنفسنا عن وظائف الأنا.

٢- تصوّر جديد للتصعيد: الانتقال الذي تحدثه الأنا في الليبيدو الجنسي

إذا كان صحيحاً أن هذه الطاقة التي تقبل الانزياح تمثّل ليبيدو مجرّداً من الصفة الجنسية، فإن بوسعنا القول أيضاً إنها من الطاقة **المصعّدة**، بمعنى أنها جعلت من القصد الرئيس للإيروس قصدها، الذي يكمن في التوحيد والربط، في إنجاز الوحدة التي تكوّن السمة الرئيسة للأنا، أو على الأقل تطلّعها الرئيس. وإذ نربط أيضاً السيرورات الفكرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بهذه الطاقة القادرة على الانزياحات، فإن بوسعنا القول إن العمل الفكري تغذّيه بدوره الاندفاعات الغلمية المصعّدة.

ويتمّ التصعيد على وجه العموم بواسطة الأنا. وثمة، بهذا الصدد، إمكان آخر قد يكون مقبولاً، أي أن الأنا تنوب مناب الهو في تثبيتاته على

الأشياء، أي في تثبياته المبكّرة وتثبيتاته خلال الأطوار الأكثر تطوّراً من الحياة على حدّ سواء؛ وهي تفعل ذلك إذ تستولي على ليبيدها وتدمجه بالتغيّر الذي طرأ عليها من جرّاء التوحّد. ويرتبط على نحو طبيعي بهذا التحوّل، تحوّل ليبيدو الهو إلى ليبيدو الأنا، ضربٌ من التخلّي عن الأهداف الجنسية، ضرب من التجرّد من الصفة الجنسية. ومهما كان اعتقادنا بأهمية هذه السيرورات، فالحقيقة أنها مع ذلك تكشف لنا عن واقع ذي أهمية كبيرة، من حيث أنها تتيح لنا أن نفهم العلاقات الموجودة بين الأنا والإيروس فهماً أفضل. وإذ تستولي الأنا إذن على الليبيدو المرتبط بالموضوعات التي يندفع الهو نحوها بفعل ميوله الغلمية، وإذ تطرح نفسها الموضوع الوحيد لرابطة الحب، وإذ تجرّد ليبيدو الهو من صفته الجنسية وتصعّده، فإنها تعمل عملاً يعارض مقاصد الإيروس، وتضع نفسها في خدمة الميول الغريزية المعارضة. إنها مرغمة على أن تقبل جزءاً آخر من تثبيتات الهو، وتشارك فيها، إذا صحّ القول. وهذا النحو في سلوك الأنا يمكنه أيضاً أن يكون له نتيجة أخرى.

. . . ولنضف أخيراً (وذلك أمر نعرفه من قبل) أن الأنا تسهّل على الهو هذا النضال ضد الليبيدو، إذ تصعّد جزءاً من هذا الليبيدو لمصلحتها وابتغاء أهداف أخرى تلاحقها.

النص الرابع عشر

١ - ملاذ ضد الألم: الإشباع بالعمل الفني أو الفكري

ثمة تقنية دفاعية أخرى ضد الألم تلجأ إلى انزياحات الليبيدو، كما يتيحها جهازنا النفسي وبفضلها يفوز بالكثير من المرونة. ويكمن المشكل في نقل أغراض الغرائز بحيث أن العالم الخارجي لم يعد يمكنه أن يقابلها بالرفض ويقاوم إشباعها. فتصعيدها يؤدي هنا عوناً كبيراً. والمرء في هذا الاتجاه يبلغ النتيجة الأكمل عندما يكون ماهراً في أن يستمدّ من العمل الفكري والفاعلية الفكرية مقداراً كبيراً على نحو كاف من اللذة. ولم يعد القدر يمكنه أن يفعل شيئاً ذا أهمية ضدك. إن إشباعات من هذا النوع، كالإشباع الذي يجده الفنان، على

سبيل المثال، في إبداعه أو الذي يختبره وهو يجسّد في الواقع صور مخيّلته، أو الإشباع الذي يجده المفكر في حلّ مسألة أواكتشاف الحقيقة، تحوز صفة خاصة سنتقن بالتأكيد يوماً من الأيام معرفة سمانها بواسطة الميتاسيكولوجيا. ولنقتصر حالياً على القول بطريقة تمثّلها الصور إن هذه الإشباعات تبدو لنا «أكثر إرهافاً وأكثر سمواً». إن شدّتها، بالنسبة لتلك التي يؤمّنها ارتواء اللذات الدافعية الحيوانية والأولية، ضعيفة مع ذلك؛ وهي لاتشوّش جهازنا الجسمي. ولكن النقطة الضعيفة في هذه الطريقة تكمن في أنها ليست ذات استخدام عام، بل هي في متناول عدد قليل فقط. إنها تفترض على وجه الدقة استعدادات أو مواهب قليلة الانتشار، في حدود ناجعة على الأقل...

٢ـ في فائدة الروائع الفنية

إذا كانت الرغبة في الاستقلال إزاء العالم الخارجي واضحة في هذه الطريقة الآن، لأن المرء يربط لذته بعمليات داخلية وذهنية، فإن هذه السمات ذاتها تتوطّد بقوة أكبر أيضاً في الطريقة التالية حيث العلاقة بالحوادث الواقعية تتراخى تراخياً أشدّ. فالإشباع يصدر عن أوهام يعترف المرء بأنها أوهام دون أن يتيح مع ذلك لابتعادها عن الواقع أن يزرع الاضطراب في نفسه. والمجال الذي تنشأ منه هذه الأوهام هو الخيال؛ وكانت الحياة الحالمة قد أفلتت صراحة في الزمن الماضي، بمقدار ما كان حسّ الواقعي ينمو، من اختبار الواقع ووقع عليها عبء قبول الأمنيات التي يصعب إنجازها. وعلى قمة هذه الأفراح الحالمة، يتربّع الاستمتاع الذي تؤمّنه الروائع الفنية، استمتاع تجعله هذه الروائع ممكن المنال، بواسطة الفنان، لمن ليس هو ذاته مبدعاً. ولن يقدّر أبداً أي موجود حسّاس لتأثير الفن، تقديراً عالياً بكفاية، أهمية هذا المصدر من اللذة والتعزية في هذه الحياة الدنيا. ولكن الخدَر الخفيف الذي يجعلنا الفن نغوص فيه خَدَر عابر مع الأسف؛ وليس الخَدر من العمق بحيث يجعلنا ننسى تعاستنا الفعلية، إذا حدث تراجع بسيط أمام الضرورات القاسية، ضرورات الحياة.

الفصل الثاني

من النكتة إلى الابداع الأدبي

مقدّمة

عام ١٩٠٥، الذي شهد ظهور أربعة مقالات لفرويد (أشهرها «مقطع من تحليل للهستيريا»، أي حالة «دورا») ومؤلفين من مؤلفاته، هو أخصب الأعوام من وجهة نظر مساهمته في التحليل النفسي. وكانت مراحله «المثمرة» تحدث بالفعل، في رأي فرويد، كل سبع سنين - كما لفت النظر كاتب سيرته، إرنست جونز، «على نحو نصف جدّي» إلى هذا الأمر (وذلك ذو صلة بالأفكار عن دورية إنتاج صديقه السابق فليس...).

*ففي عام ١٩٠٥، ينشر فرويد إذن كتاباً ذا أهمية قصوى، **ثلاث محاولات في نظرية الجنسية**، كتاباً سنحت لنا الفرصة آنفاً للكلام عنه. ومايُعرف معرفة أقلّ، بالمقابل، هو أن كتابه المعنون **النكتة وعلاقاتها بالشعور**، المنشور في العام نفسه، ربما يظلّ الكتابة المقروءة الأقلّ بين جميع كتاباته. وكان فرويد مع ذلك يعمل في الوقت نفسه على مخطوطتيه «الموضوعتين على طاولتين متجاورتين - دائماً وفق مايرويه جونز - وذلك أمر يؤكد «الصلة الوثيقة، في ذهنه، بين الموضوعين». ولن يدرس فرويد أبداً مشكلتين - متباعدتين جداً، في الظاهر، إحداهما عن الأخرى - بالأسلوب نفسه. «هذا الموضوع الشائك، سيكتب جونز، كموضوع الجنسية، كان يقتضي كثيراً من*

البحوث والتأمل قبل أن يُخطّ على الورق . . . وفي هذا الكتاب إنما وجّه فرويد اهتماماً أكبر إلى الجانب الجمالي. وعالج مصادر لاشعورية للذة التي تؤمّنها النكتة والدعابة والمزاح، ويحتوي الكتاب على أفكار دقيقة جداً وصائبة جداً، مقتضياً في الوقت نفسه تركيز الفكر من القارئ الحريص على أن يقيّمه تقييماً جيداً؛ وذلك مايشرح ولاريب لماذا يُعتبر هذا المؤلَّف أنه الأقل شهرة بكثير من مؤلفات فرويد ويشرح أيضاً لماذا لم يجذب المجال الذي ارتاده، منذ زمنه، المحلّلون النفسيون الآخرون»[١].

وفرويد، في كتابه **النكتة وعلاقاتها باللاشعور**، يشبّه السيرورات العاملة في النكتة بالسيرورات في الحلم[٢] (انزياح وتكثيف . . .): علينا ألا ننسى أن تفسير الأحلام ظهر بعد خمس سنوات من الكتاب السابق.

يضاف إلى ذلك أن «عمل» النكتة وعمل الحلم يمكنهما أن يرتبطا ارتباطاً مشروعاً بسيرورات الإبداع الفني. ويبرهن فرويد، في المستخلص الذي اخترناه من كتاب **النكتة وعلاقاته باللاشعور**، على أن الباعث على إبداع النكتة يكمن دون أي شك في «الكفّ فيما يخصّ هدف» الدافع الجزئي الاستعرائي. والحال أن الكفّ فيما يخصّ هدف الدافع الجزئي يكوّن، كما قلنا في المدخل إلى الفصل الأول من هذا الكتاب، مكافئاً (أو بداية) للتصعيد - وهو مصطلح لا ييستخدمه فرويد مع ذلك في النص الذي نعرضه فيمايلي. يضاف إلى ذلك أنه يساهم بتوضيح إضافي حين يؤكد هنا أن النكتة ترتبط على الغالب بالكفّ فيما يخصّ هدف المكوّنة الجنسية السادية . ويلحّ

(١) - إرنست جونز، **حياة فرويد ومؤلفاته**، المجلد الثاني، ص٣٥٧ (المطابع الجامعية الفرنسية).
(٢) - عن الحلم، انظر الأحلام: **أسهل طريق يسلكه اللاشعور**، في المجموعة نفسها.

أيضاً على ***الاقتصاد*** *في الطاقة الذي تتيح النكتة إنجازه لدى المستمع إليها: فرفع الكفّ الذي يلي النكتة سيقتضي على نحو طبيعي صرفاً كبيراً للطاقة.*

ويفيد مؤلف النكتة، بالمقابل، من لذة إضافية يسميها فرويد «لذة تمهيدية»، ترتبط بإرصان(*) النكتة وتماثل، كما سنرى، التعريف - تعريفاً موضع نزاع مع ذلك - الذي أطلقه على اللذة الجمالية في مقال عنوانه ***الإبداع الأدبي والحلم المستثار****. يضاف إلى ذلك أن المزاح، الذي يعكف عليه فرويد فترة من الزمن أطول في كتابه المكرّس للنكتة، هو مزاح شاعر من الشعراء، هنريخ هاين. ويُدخل فرويد، في نصه لعام ١٩٠٨، مفهوم «المخيّلة» - وهو لا يعني، هنا، شيئاً إضافياً سوى استيهام شعوري خاص بحلم اليقظة. فنموذجا الاستيهامات الماثلة دائماً في الإبداع الأدبي هما الاستيهامات الغلمية أو استيهامات الطموح.*

(*) - إرصان مقابل عربي للمصطلح الأجنبي éloboration، اقتراح الدكتور مصطفى حجازي، مترجم **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، تأليف جان لابلانش، ج. ب. بونتاليس، الترجمة نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. وقد اعتمدت ترجمة المصطلح الأجنبي بالمقابل العربي «إعداد». وبالرجوع إلى لسان العرب تبيّن مايلي: (رصُن الشيء، بالضم، فهو رصين ثبُت، وأرصنه: أثبته وأحكمه. ورصنه: أكمله. الأصمعي: رصنت الشيء أرصنه رصناً أكملته). لذلك كان المقابل العربي «إرصان» أوضح من «الإعداد». وهو مصطلح استخدمه فرويد للدلالة على العمل (عمل الحلم، عمل الحداد، عمل الاستيعاب) الذي ينجزه الجهاز النفسي، في سياقات مختلفة، ابتغاء السيطرة على المثيرات التي تصل إليه والتي يتعرّض تراكمها إلى أن يصبح مرضيا. ويتلخص هذا العمل في مكاملة الإثارات في النفس وإقامة صلات ترابطية بينها. ويبدو أن استخدام فرويد هذا المصطلح استخدام أكثر تخصيصاً: فالإرصان النفسي هو تحويل كمية الطاقة، وذلك أمر يتيح السيطرة عليها من خلال تعديل مسارها أو بربطها. والمصطلح بمعناه الواسع يدلّ على مجمل عمليات الجهاز النفسي «م».

ويجد قارئ العمل الأدبي نفسه، شأنه شأن سامع النكتة، وقد سكن ألمه الناشئ من بعض التوترات، ذلك أن كلا العمل الأدبي والنكتة يتيحان لنا أن نستمتع باستيهاماتنا الخاصة «دون وسواس ولا خجل»؛ ونحن، لهذا السبب، نكتشف هنا مفهومي التفريغ والاقتصاد.

وبعد عام، في ١٩٠٩، يحرّر فرويد دراسة عنوانها «صياغات خاصة بمبدأي العمل الوظائفي النفسي». ويذكر فيه مجدّداً وجود «ميل عام لدى جهازنا النفسي بوسعنا إرجاعه إلى المبدأ الاقتصادي لأوهى صرف؛ ويبدو أنه يظهر في العناد الذي به نتشبّث بمصادر اللذة، المصادر الموجودة بحوزتنا، وفي القدرة على التخلّي عنها. ومع إدخال مبدأ الواقع كان قد انفصل ضرب من الفاعلية الفكرية التي تظلّ مستقلة عن اختبار الواقع[٤] وخاضعة لمبدأ اللذة وحده. إنه فعل **إضفاء الاستيهام** الذي يبدأ آنفاً في ألعاب الطفولة ويتحوّل لاحقاً إلى **أحلام يقظة**، حيث يتوقّف عن أن يكون تابعاً إلى أشياء واقعية. وإذا قارنا بين هذه النتائج الأخيرة والنتائج التي توصّل إليها فرويد في مقاله «الإبداع الأدبي والحلم المستثار»، فإننا نتحقّق من أن اللعب والاستيهام وأحلام اليقظة تكوّن ضرباً من الملكية المسوّرة لمبدأ اللذة داخل نفس يسيطر عليها الآن مع ذلك مبدأ الواقع.

ولكن «للفن طريقته الخاصة في التوفيق بين المبدأين» في رأي فرويد: إن الفنان يصنع استيهاماته في سبيل أن يجعل منها واقعاً جديداً. و«هكذا يصبح بالفعل، على نحو من الأنحاء، البطل،

---

(٣)- سنجد، هذا المقال أيضاً في الفصل نفسه.

(٤)- انظر **الهو، الأنا، الأنا العليا: الشخصية ومراجعها** في المجموعة نفسها.

والملك، والخالق، والأثير، الذين كان يرغب في أن يكون، دون أن يمرّ بالطريق غير المباشرة المخيفة التي تكمن في أن يحوّل العالم الخارجي بالفعل»: ومرة أخرى أيضاً، نجد مجدّداً فكرة الاقتصاد إذن.

فعلى أي شيء يرتكز إذن، في نهاية المطاف، نجاح الفنان؟ إن نجاحه ناجم، إذا صدّقنا فرويد، عن عدم الرضى الإنساني عن الحياة تحت وصاية مبدأ الواقع لا مبدأ اللذة. والحال أن عدم الرضى الأساسي هذا يشكّل، في رأي فرويد، جزءاً مكمّلاً من مبدأ الواقع.

النص الأول(*)

قد يبدو غير ضروري أن نتكلم على محرّكات للمزاح، لأن البحث عن اللذة ينبغي أن يكون معترفاً به أنه السبب الكافي لإرصانه. ولكن من الممكن، من جهة، أن تساهم محركات أخرى في إنتاج المزاح وأن بعض الملاحظات المعروفة تلزمنا، من جهة أخرى، على أن نطرح موضوع الشرطية الذاتية للمزاح.

ثمة سببان على وجه الخصوص يُدخلاننا في هذا الطرح. ومع أن إرصان المزاح بارع في أن يستمدّ اللذة من سيرورات نفسية، فليس كل الناس أهل للمزاح على حدّ سواء. وليس إرصان المزاح بمتناول الناس كلهم؛ إنه يصبح، وعلى وجه الخصوص في درجةعليا، وقفاً على أقلية قليلة العدد منهم يُقال إنهم نبهاء حتى يتميّزوا من الآخرين. ويبدو «المزاح» هنا بمثابة خاصة، «ملكة للنفس» (لكي نستخدم المجموع القديم للمصطلحات) تحتفظ

(*)ـ هذا النص مستخلص من مؤلف فرويد النكتة وعلاقاتها باللاشعور «م».

باستقلال معيّن بالنسبة للقدرات الأخرى: الذكاء والخيال والذاكرة، إلخ. ويوسعنا إذن أن نفترض أن لدى رجال الفكر استعدادات خاصة أو قابليات نفسية تتيح أو تشجّع إرصان المزاح.

وأخشى ألا يكون بمقدوري أن أذهب بعيداً جداً في تقصّي هذا الموضوع. ومن النادر جداً أن يتيح لنا تحليل نكتة منعزلة أن ننفذ إلى الشروط الذاتية للحياة النفسية الخاصة بمؤلفها. وإليكم مثالاً واحداً يتيح لنا أن ندرك الشرطية الذاتية للمزاح. وأقصد أن أتكلم على كلمة هاين التي استرعت من قبل انتباه هيمانز وليبس:

«... كنت جالساً إلى جانب سالومون روتشيلد وكان يعاملني معاملة الندّ للند، على نحو النحو «الأقل رعاية»(*) **(حمّامات لوك)**.

١ ـ خلفية نكتة: هنريك هاين «القريب الفقير».

وهاتان الكلمتان: «الأقل رعاية» وضعهما هنريك هاين على لسان شخصية مضحكة، هيرش هياسنث، موظف بريد، عامل آلة وفارض ضرائب في هامبورغ، فرّاش البارون النبيل كريستوفورو غامبيلينو (غامبل قديماً). والشاعر متعلّق بهذه الشخصية من إبداعه ويعزو إليها المضاجعات الأكثر إثارة للتسلية والأكثر صراحة؛ إنه يمنح في الواقع هيرش هياسنث الكلام باستمرار؛ وينسب إليه حتى حكمة سانشو بانسا(*) العملية. ومن المؤسف جداً أن هاين الضعيف الميل للشكل الدرامي على مايبدو أهمل على وجه السرعة هذه الصورة الظلّية الممتعة. وثمة كثير من المقاطع تتيح لنا الاعتقاد أن الشاعر نفسه هو الذي يتكلم خلف القناع الهشّ لهيرش

(*) ـ الكلمة التي اخترعها الشاعر هي «Famillionnaire» وهي مجرد اختراع. إنها كلمة تجمع معنى الأسرة Famille إلى معنى المليونير، ويقصد بها، حسب السياق، «الأقل رعاية» «م».

(*) ـ سانشوبانسا شخصية من شخصيات الروائي الإسباني سرفانتس في روايته دون كيشوت «م».

هياسنث، وسنحوز اليقين، في الحال، أن الشاعر سخر من ذاته من خلال هذه الشخصية. وهيرش يخبرنا الأسباب التي جعلته يهمل اسمه الأولي في تعميده في سبيل اسم هياسنث. و«رأيت فيه ميّزة أيضاً، يتابع هاين كلامه، مفادها أن ختمي يحمل الحرف هـ ولن أكون بحاجة إلى يُنقش لي ختم آخر». والحال أن هاين لم يكن يحتقر هو ذاته هذا الاقتصاد عندما بادل باسمه «هاري» اسم «هنري» (هاينريخ). يضاف إلى ذلك أن جميع أولئك الذين يعرفون حياة هاين يمكنهم أن يتذكّروا أنه كان له في هامبورغ، مسرح فاعلية هيرش - هياسنث، عم بالاسم نفسه لعب في حياة الشاعر، بوصفه غنيّ العائلة، دوراً من أكثر الأدوار أهمية. وكان العم يسمّى سالومون، شأنه من حيث الاسم شأن روتشليد الكهل الذي كان قد استقبل هيرش - هياسنث على النحو «الأقل رعاية» بهذا المقدار. وماكان يبدو، على لسان هيرش - هياسنث، طريفاً بكل بساطة يزدوج بمرارة فعلية إذا طبقناه على ابن الأخ هاري - هنري. فقد كان هاين ينتسب في الواقع إلى العائلة، بل نحن نعلم أن رغبته الأثيرة على نفسه كانت أن يتزوّج بنتاً من بنات هذا العم. ولكنه لم يكن مقبولاً قط من ابنة العم وكان العم يعامله دائماً على النحو «الأقل رعاية» بعض الشيء، يعامله بوصفه القريب الفقير. ولم يعتبره أبناء العم الأغنياء في هامبورغ أبداً أنه واحد من أبناء العم؛ إنني أتذكر قصة إحدى العمات المسنّات، التي تزوّجت في أسرة هاين. فعندما كانت لاتزال صبيّة وجميلة، كان إلى جوارها في أحد الأيام، على طاولة الأسرة، شاب قليل الجاذبية كان المؤاكلون الآخرون يعاملونه معاملة غير جديّة. ولم تشعر باستعداد لمقدار أكبر من التسامح المتعجرف بصدده. ولم تعرف إلا بعد سنوات عديدة أن ابن العم المهمل والمهمل هذا كان الشاعر هنري هاين. وتبرهن كثير من المؤشرات إلى أي حدّ عانى هاين، في صباه وفيما بعد، من نبذ أبناء عمومته الأغنياء. وعلى تربة هذا الألم الذاتي إنما برزت بالتالي كلمة Famollionnaire (الأقل رعاية).

٢- العلاقة بين النكتة والعصاب

كثير من النكات الرائعة التي صدرت عن هذا الساخر العظيم تتيح الظن بالشروط الذاتية المماثلة، ولكنني لاأعرف النكات التي تفرض فيها الشروط الذاتية نفسها على نحو أكثر وضوحاً. ولهذا السبب قد يكون من قبيل المغامرة أن نبحث في توضيح أكبر لطبيعة هذه الشروط الشخصية. ولذلك لن نكون على استعداد لنعزو **قبلياً** إلى كل نكتة شروطاً مولّدة معقّدة بهذا القدر. وبهذا الصدد، لاتبدو النكات لدى رجال آخرين ذوي شهرة أكثر اتصافاً بأنها كاشفة ولدينا الانطباع أن المحدّدات الذاتية لإرصان المزاح قريبة بمايكفي من تلك التي تسبّب العصاب، عندما نعلم أن ليختانبرغ كان على سبيل المثال مصاباً بوسواس المرض مميَّزاً، زاخراً بكل ضروب الغرابات. ومعظم النكات، وعلى وجه الخصوص تلك التي تنبعث من الحالية، تسري على نحو مغفل. وبوسعنا التساؤل، بفعل الفضول، في أية مادة دماغية تفتّقت. وإذا وضعتك مهنة الطب بالمصادفة أمام واحد من صنّاع النكات الممتعة، الذين يجدون، على الرغم من وضعهم المتواضع، جمهورهم ولديهم في موجوداتهم عدد من النكات التي صنعت ثروة، فقد يدهشك أن تكتشف أن لهؤلاء المهرّجين شخصية مزدوجة، ذات استعداد للأمراض العصابية. ولكننا نمتنع بالتأكيد، نظراً لقصور توثيقنا، عن اعتبار التكوين العصابي شرطاً ذاتياً دائماً وضرورياً لإرصان المزاح.

وثمة مثال برهاني تقدّمه لنا النكات اليهودية التي، كما بوسعنا أن نلاحظ، هي من تأليف اليهود على سبيل الحصر، في حين أن الحكايات اليهودية من أصل آخر لاتتجاوز، حصراً على وجه التقريب، ذلك المشهد المسرحي الهزلي أو الشتيمة الأكثر فحشاً. وهذا الشرط، المشاركة الشخصية، تبرز بوضوح هنا تماماً كما في الكلمة التي قالها هاين «الأقل رعاية»، ودلالتها تكمن في أن النقد أو العدوان المباشرين أصبحا أكثر صعوبة ولايمكنهما التأثير إلا لمصلحة طريق غير مباشرة.

٣- الجنسية يمكنها أن تؤدّي دوراً في إنتاج بعض النكات

ثمة شروط ذاتية أخرى أو ظروف مؤاتية لإرصان المزاح أقل عصياناً على الفهم. فمحرك إنتاج النكات المسالمة هو، على الغالب، حاجة المرء الطامحة إلى بيان روح الدعابة لديه، إلى البروز: وينجم عن ذلك أن ثمة «دافعاً» يكافىء ماتكونه النزعة الاستعرائية في مجال الجنسي. ووجود دوافع عديدة مكفوفة، قمعها احتفظ ببعضٍ من عدم الاستقرار، سيقدّم الاستعداد الأكثر ملاءمة لإنتاج المزاح المغرض. وبعض العناصر من التكوين الجنسي لفرد من الأفراد قادرة على وجه الخصوص أن تمثل على سبيل المحركات لتكوين المزاح. فثمة عدد من الحكايات الفاحشة يمكنها أن تجعلنا نشتبه أن لدى مؤلفها نزوة خفيّة إلى الاستعراء. والنكات المغرضة من النموذج العدواني ميسورة على وجه الخصوص للذين تحتوي جنسيتهم على مكوّن سادي قوي قمعته الحياة قليلاً أو كثيراً.

٤- شرط لاغنى عنه: وجود الغير

السبب الثاني الذي يحضنّا على تقصّي الشروط الذاتية للمزاح يكمن في هذا الواقع، واقع التجربة الذي مفاده أن أي شخص لن ينقاد إلى أن يخترع نكتة من أجل نفسه وحدها. فإرصان المزاح يرتبط ارتباطاً لاانفصام له بالحاجة إلى نقله إلى الآخرين؛ بل إن هذه الحاجة هي على قدر كبير من الإلحاح بحيث تنتصر في الأغلب على ألوان التردّد المشروعة جميعها. فنقل المضحك إلى الغير لذة أخرى أيضاً. ولكنه لن يكوّن رغبة ملحّة. ذلك أن بوسع المرء أن يتذوّق المضحك عندما يصادفه على الطريق. أما في حال النكتة، فإن النقل، على العكس، يفرض نفسه؛ والدورة النفسية لتكوين المزاح لاتبدو أنها تنغلق بإلهام النكتة. فثمة شيء يستمرّ قائماً أيضاً، شيء يبحث عن أن يكمل دورة هذه السيرورة المجهولة.

وليس بوسعنا للوهلة الأولى أن نكتشف سبب الاندفاع لنقل النكتة.

ويكشف المزاح مع ذلك عن خاصة أخرى تميّزه أيضاً من المضحك. فإذا صادفت المضحك في طريقي، فإن بوسعي، أنا نفسي، أن أضحك من كل قلبي. وصحيح أن بإمكاني أيضاً أن أجد الفرصة لإضحاك شخص آخر عندما أشاركه فيه. ولكن النكتة التي تخطر في بالي، النكتة التي أخترعها، لايمكنني أن أضحك منها أنا ذاتي، على الرغم من المتعة غير المشكوك فيها، التي أجدها متصفة بها. ومن الممكن أن يكون ثمة علاقة بين حاجتي إلى نقل النكتة إلى الغير وبين هذا المفعول المثير للضحك الذي مُنع عليّ أنا نفسي، في حين أنه يظهر لدى الغير.

فلماذا إذن لايمكنني أن أضحك، أنا نفسي، من نكتتي الخاصة؟ وماالدور المعيّن للغير والحالة هذه؟

٥- سيرورة المضحك يمكنها الاستغناء عن الغير ولكن النكتة لايمكنها

فلنهتم بالسؤال الثاني أول الأمر. ثمة شخصيتان تتدخّلان على وجه العموم في المضحك: باستثنائي أنا ذاتي، ثمة الفرد الذي أكتشف السمة المضحكة لديه. وإذا وجدت المضحك في الأشياء، فذلك بمقتضى نهج مألوف لامتثالنا، إنني أتمثّل هذا الشيء بسمات شخص. وتكفي هاتان الشخصيتان، الأنا والشخص-الشيء، لسيرورة المضحك. فتدخّل شخص ثالث ممكن ولكنه ليس ضرورياً أبداً. والنكتة، بوصفها لعب المرء بكلماته الخاصة، وأفكاره الخاصة، تستغني أول الأمر عن الشخص الشيء ولكنها بحاجة منذ المرحلة التمهيدية للمزاح، عندما تفلح في أن تجعل اللعب واللغو يفلتان من اعتراضات العقل، إلى الغير الذي يمكنها أن تشاركه نجاحها. وهذا الشخص الثالث، لاعلاقة له، في حالة النكتة، بالشخص الشيء، بل بالغير، بالشريك في المضحك. ويبدو أن الشريك في المزاح له الأهلية ليقرّر إن كان إرصان المزاح قد بلغ مداه، كما لو أن الأنا لم تكن واثقة من حكمها

الخاص. كذلك المزاح غير المؤذي، المزاح الذي يعزّز فكرة، يحتاج إلى موافقة الغير ليقتنع بأنه قام بمهمته خير قيام. وعندما تضع النكتة نفسها في خدمة ميول ترفع الحجب، أو ميول عدائية، فإن بوسعنا أن نتمثّلها بوصفها سيرورة نفسية ذات شخصيات ثلاث هي نفسها شخصيات المضحك، ولكن دور الغير مختلف هنا. فالسيرورة النفسية تتطوّر بين الأول، أي الأنا، والغير أي الشريك، لابين الأنا والشخص-الشيء مطلقاً كما في المضحك.

٦- الشريك أو المستمعون ينبغي لهم أن يكونوا على استعداد لاستقبال النكتة

والمزاح، لدى الغير سامع النكتة، يمكنه أيضاً أن يتعثّر بشروط ذاتية قادرة على أن تجهض هذه النتيجة: يقظة اللذة. وكما يقول شكسبير:

«مصير المزحة منوط بأذن من يصغي إليها لابلسان من يخترعها أبداً...».

فمن يستغرق في أفكار جدّية يكون في حالة لاتسمح له أن يشهد، بارتكاسه على المزاح، أن المزاح أتقن المحافظة على اللذة في اللعب بالكلمات. إن عليه أن يكون ذا مزاج بشوش أو أن يكون على الأقل لامبالياً حتى يقدر على أن يؤدّي دور الغير إزاء المزاح. وهذا العائق يتدخّل أيضاً في المزاح غير المؤذي والمزاح المغرض. ولكن ثمة مانعاً آخر ينبعث أيضاً في المزاح المغرض: معارضة الميل الذي يسعى المزاح أن يكون في خدمته. فالغير، سامع نكتة فاحشة، ولو أنها رائعة، لن يكون ذا مزاج للضحك منها، إن كانت هذه النكتة تمسّ إحدى قريباته اللواتي يحترمهن. وفي اجتماع للخوارنة والرعاة، لايجازف أي شخص في أن يشبّه رجال الدين الكاثوليك والبروتستانت، كما فعل هاين، بتجار صغار أو بممثّلي المشاريع التجارية التي تبيع بالجملة. فأمام حشد من الأفراد المخلصين لخصمي، لن تفعل الشتائم الأكثر براعة، التي يمكنني أن أرشقهم بها، مفعول النكات، ولكنها مجرّد شتائم، وستثير سخط المستمعين. إن استعداداً معيّناً ملائماً،

أو لامبالاة معيّنة على الأقلّ، وغياب كل عنصر قادر على أن يُحدث عواطف حادّة تعارض الميل، أمران لاغنى عنهما ليتيحا للغير أن يساهم في إنجاز سيرورة المزاح.

٧- هل ضحك الغير يشرح تكوّن النكتة؟

عندما لايعارض أي من هذه العوائق مفعول النكتة، إليكم ما يحدث ومايظلّ علينا أن ندرسه: اللذة، نتيجة النكتة، تظهر على نحو **أكثر بروزاً** لدى السامع منها لدى الصانع. ونكتفي بالقول: «على نحو **أكثر بروزاً**»، مع أن طرح السؤال الذي مفاده أن نعرف ما إذا لم تكن لذة السامع تفوق لذة الصانع طرح يستهوينا في الوقت نفسه، وسبب اكتفائنا بهذا القول مردّه أن أساليب القياس والمعايرة تنقصنا كما يسهل على المرء أن يدرك ذلك. ونحن نرى مع ذلك أن السامع يُظهر لذته بالقهقهة، في حين أن الصانع أطلق نكتته ومظهره على الأغلب مظهر جدّي هادئ الأعصاب. وإذا رويت بدوري نكتة سمعتها، فإن عليّ أن أتبنّى في سردي موقف القاصّ الأول حتى لاأفسد مفعولها. والسؤال الذي يطرح نفسه حالياً هو أن نعرف إن كانت هذه الشرطية، الضحك الذي تطلقه النكتة، تسمح لنا أن نصوغ نتائج ممكنة التطبيق على السيرورة النفسية لتكوين النكتة.

٨- كفّ مرفوع بصورة مفاجئة يثير تفريغاً لدى السامع . . .

الشروط، في الضحك، هي ماهي عليه بحيث أن مقداراً من الطاقة النفسية، المستخدمة حتى ذلك الوقت لتوظيف من التوظيفات، يمكنه أن يُفرّغ بحرية؛ والحال أن الضحك الذي تثيره النكتة ضحك علامة اللذة بالتأكيد وإن كان كل ضحك ليس علامة للذة.

ونحن نميل إلى أن نردّ هذه اللذة إلى رفع توظيف سابق. وإذا كان سامع نكتة يضحك في حين أن صانعها لايمكنه الضحك، فذلك لأن لدى السامع ضرباً من جهد التوظيف يصبح غير ذي جدوى ويُفرَّغ، في حين أن تكوين نكتة يتضمّن ضروباً من الكفّ التي تعوق إما رفع الكفّ وإما إمكان

التفريغ. وليس بوسعنا أن نميّز تمييزاً أفضل سيرورة السامع النفسية، أي سيرورة الغير النفسية في النكتة، إلا بأن نبرز أنه يجني اللذة التي تؤمّنها النكتة له بالقدر القليل جداً من النفقات. إنه يتلقّى هبة مجانية إذا صحّ القول. وكلمات النكتة، التي يدركها، تبعث في نفسه حتماً هذا الامتثال، هذا التداعي للأفكار، اللذين يصادفان في نفسه موانع داخلية قوية. وليستدعيها عفوياً إذ يؤدي دور الشخص الأول ـ فإنه كان يلزمه أن يبذل جهداً شخصياً ويصرف مقداراً من الطاقة النفسية تعادل على الأقل قوة الكفّ، أو القمع، أوالكبت. وهذا الجهد النفسي كان مقتصداً بالنسبة له؛ ونحن نقول إن لذته تقابل هذا الاقتصاد. ومع ذلك نحن سنقول بالحري، وفق تصوّرنا لآلية الضحك، إن طاقة التوظيف المستخدمة في الكفّ أصبحت فجأة غير ضرورية بفضل إنتاج الامتثال المحظور، إنتاج تمّ بفعل دروب الانطباعات السمعية، وتحرّرت وأصبحت على هذا النحو جاهزة كل الجاهزية للتفريغ بفعل الضحك. والتفسيران متكافئان في ماهيتيهما، ذلك أن اقتصاد مايُصرف يقابل على وجه الضبط ذلك الكفّ الذي أصبح غير ذي جدوى. والصيغة الثانية أكثر إيحاء مع ذلك، لأنها تتيح لنا أن نقول إن سامع النكتة يضحك برصيد الطاقة النفسية المحرّرة برفع «توظيف الكفّ»؛ إنه يُضحك هذا الرصيد إذا صحّ القول.

٩ـ . . . ويثير لذة إضافية لدى صانع النكتة

تعذّر أن يضحك صانع النكتة من نكتته يجعلنا نفترض، كما قلنا للتوّ، أن سيرورة الصانع النفسية تختلف عن سيرورة السامع، وأن هذا الفارق ينصبّ إما على رفع توظيف الكفّ وإما على إمكان تفريغه. ولكن هذا الاحتمال الأول لايمكنه أن يطابق الواقع، كما ينبغي لنا أن نعترف بذلك في الحال. فتوظيف الكفّ ينبغي له أن يكون أيضاً مرفوعاً لدى الشخص الأول ولولا ذلك لما انبعثت النكتة لأن صنعها كان يقتضي الانتصار على المقاومة المذكورة. وسيكون بالإضافة إلى ذلك متعذّراً أن يتذوّق الأول لذة المزاح، لأننا جعلنا هذه اللذة مشتقّة من رفع الكفّ. وهذا الاحتمال الثاني

هو الباقي إذن، احتمال مفاده أن الأول، صانع النكتة، لايمكنه أن يضحك على الرغم من اللذة التي يشعر بها، لأن إمكان التفريغ معاق. وهذا الاضطراب الذي يعارض التفريغ الضروري للضحك، يمكنه أن يكون مرتبطاً بأن طاقة التوظيف المحرّرة تُستخدم مجدّداً لإجراءات داخلية نفسية أخرى.

ولكن ثمة، لدى الشخصية الأولى في النكتة، شرط آخر، شرط يفضي إلى النتيجة نفسها، يمكنه أن يتحقّق. فعلى الرغم من رفع توظيف الكفّ، ربما لم يكن أي مقدار من الطاقة القادرة على التعبير عن نفسها في الخارج قد تحرّر. ذلك أن ثمة، لدى الشخصية الأولى في النكتة، متابعة لإرصان المزاح الذي لابدّ له من أن يكون ذا علاقة بمقدار معيّن من الصرف النفسي الجديد للطاقة. فالشخص الأول هو الذي يقدّم، هو ذاته إذن، تلك القوة الضرورية لرفع الكفّ. وينجم عن ذلك بالتأكيد مغنم من اللذة بالنسبة له، في حالة المزاح المغرض، لأن اللذة التمهيدية المكتسبة بفعل إرصان المزاح تتكفّل هي ذاتها بالإجراءات اللاحقة الضرورية لرفع الكفّ. ولكننا ينبغي في كل حالة أن نطرح من الكسب المتحقّق بفعل رفع الكفّ ذلك المصروف الذي يقتضيه إرصان المزاح. وهذا المصروف هو المقتصد على وجه الدقة بالنسبة لسامع النكتة. وبوسعنا أن نضيف، دعماً لماسبق، أن النكتة تفقد أيضاً، بالنسبة للغير، مفعولها الذي يثير الضحك منذ أن تتطلّب جهداً من العمل الدماغي. فإلماعات النكتة ينبغي لها أن تكون بادية للعيان، وينبغي لإيجازات الحذف(*) أن تكون إعادتها إلى حالتها الأصلية أمراً سهلاً. والنكتة تخفق على وجه العموم منذ أن تقتضي تفكيراً واعياً.

(*) - إيجاز الحذف (ellipse): ويكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعيّن المحذوف. والأمثلة كثيرة نستمدّها من القرآن الكريم. قوله تعالى: «وجاء ربك» (الآية) أي أمر ربك، وقوله تعالى في حكاية موسى مع ابنتي شعيب «فسقى لهما ثم تولّى إلى الظلّ فقال رب لما أنزلت إلي من خير فقير (٢٥ من سورة القصص) فجاءته إحداهما تمشي» (الآية، ٢٦). فبين الآيتين إيجاز حذف: ذهبت البنتان إلى أبيهما، وقصتا عليه ما كان من أمر الرجل فأرسل إليه «م».

النص الثاني(*)

١ - من أين يأتي فن الشاعر؟

نحن، الآخرين، الموجودين خارج دائرة الشعر، رغبنا دائماً رغبة حارّة في أن نعرف من أين تستمدّ هذه الشخصية المتميّزة من الآخرين، المبدع الأدبي (شاعر، روائي، كاتب مسرحي)، موضوعاتها ـ وذلك على وجه التقريب في اتجاه السؤال الذي كان أحد الكرادلة قد وجّهه إلى أريوست(**) ـ وكيف يفلح بفضل هذه الموضوعات أن يحرّك مشاعرنا بهذا القدر من القوة ويثير فينا انفعالات لن نصدّق في بعض الأحيان أننا أهل لها. واهتمامنا بهذا الصدد لاينفكّ يتنامى عندما نرى المبدع ذاته، وعندما نسائله، أنه لايحسن أن يقدّم إلينا جواباً، جواباً مرضياً على الأقل. وهذا الاهتمام لايصيبه الاضطراب بفعل هذا الواقع المعروف جيداً، واقع مفاده أن الذكاء الأفضل في اختيار الموضوعات وفي ماهية الفن الشعري لايمكنه أن يساهم في أن يجعلنا مبدعين في هذا المجال.

وليتنا على الأقل كنا قد استطعنا أن نكتشف في أنفسنا، أو لدى أحد من أمثالنا، فاعلية تشبه على نحو من الأنحاء فاعلية الشاعر! وقد تتيح دراسة هذه الفاعلية أن نأمل إيضاحاً أول لعمله الخلاّق. وذلك يبدو أنه ليس أمنية عبثية: فالمبدعون أنفسهم يسرّهم أن يقلّصوا المسافة بين مايصنع أصالتهم وبين أسلوب الناس في الوجود بصورة عامة؛ وهم يطمئنونا في

(*) - مستخلص من مقال لفرويد عنوانه «الإبداع الأدبي والحلم المستثار» «م».

(**) - (Arioste): لودوفيغو أريوست، المسمى الأب، شاعر إيطالي (١٤٧٤-١٥٣٣)، مؤلف رولاند الساخط، قصيدة يعكس غنى الإلهام فيها وروح أسلوبها كل ألق النهضة الإيطالية «م».

الأغلب أن كل إنسان يخفي شاعراً وأن الشاعر الأخير لن يموت إلا مع الإنسان الأخير.

٢- تقابل بين الواقع واللعب لشرح الإبداع الأدبي

أليس علينا أن نبحث، لدى الطفل في الزمن الغابر، عن الآثار الأولى للفاعلية الشعرية؟ إن الفاعلية الأثيرة والأكثر كثافة لدى الطفل هي اللعب. وربما لنا الحق في أن نقول إن كل طفل يلعب يسلك سلوك الشاعر، من حيث أنه يخلق لنفسه عالماً خاصاً أو، على نحو أكثر دقة، ينقل أشياء العالم الذي يعيش فيه إلى نظام جديد موافق له تماماً. وقد يكون عندئذ غير صائب قولنا إنه لايحمل هذا العالم محمل الجدّ؛ إنه على العكس تماماً، يحمل لعبه محمل الجدّ كثيراً، فيستخدم مقادير كبيرة من الحالات الانفعالية. فليس الجدّي عكس اللعب، بل الواقع. وعلى الرغم من كل توظيف للحالة الانفعالية، فالطفل يميّز تمييزاً جيداً جداً عالم ألعابه من الواقع، ويبحث بطيب خاطر عن نقطة استناد للموضوعات والأوضاع التي يتخيّلها في الأشياء الملموسة والمرئية من العالم الواقعي. ولايميّز **لعب** الطفل من «الحلم المستثار» شيءٌ آخر غير هذا الاستناد.

ويفعل الشاعر كما يفعل الطفل الذي يلعب؛ إنه يخلق لنفسه عالماً متخيّلاً يحمله محمل الجدّ كثيراً، أي أنه يخصّه بمقادير كبيرة من الحالات الانفعالية، وهو يميّزه في الوقت نفسه من الواقع مع ذلك. وحافظت اللغة الألمانية، بصورة خاصة، على هذه القرابة بين لعب الطفولة والإبداع الشعري إذ تسمّي **spiele**(ألعاب) مقادير الحالات الانفعالية في الإبداعات الأدبية التي تحتاج إلى أن تجد هذا الاستناد في الأشياء الملموسة والقادرة على أن تُحدث امتثالات: يقال **Lustspiel**(كوميديا)، **Trauerspiel** (تراجيديا)، ويسمّى **schauspieler** (ممثّل) الشخص الذي «**يلعبهما**» أي يمثّلهما. ولكن عن هذا اللاواقع، لاواقع عالم الشعر، تنجمْ نتائج ذات

أهمية كبيرة للتقنية الفنية، ذلك أن كثيراً من الأشياء، التي لايمكنها أن تثير اللذة لو كانت واقعية، تفلح في إثارتها مع ذلك في لهو المخيّلة، وكثير من الانفعالات، المرهقة في ذاتها، يمكنها أن تصبح مصدراً للاستمتاع بالنسبة للسامع أو المشاهد.

ولنتوقّف لحظة عند التقابل بين الواقع واللعب، وذلك بغية إقامة علاقة جديدة. فعندما ترعرع الطفل وكفّ عن اللعب، وعندما بذل جهداً من الناحية النفسية، خلال سنين، ليدرك وقائع الحياة بالجدّية المنشودة، قد يحدث أن يسقط يوماً من الأيام في استعداد نفسي يمحو محواً جديداً هذا التقابل بين اللعب والواقع. ويتذكر الإنسان الراشد تلك الجدّية الكبيرة التي كان يعكف بها على ألعابه في الطفولة، وينتهي من ذلك إلى أن يقارن فاعلياته التي يزعم بأنها خطيرة بهذه الألعاب الطفلية: إنه يتخلّص عندئذ من القمع المفرط في قسوته، قمع الحياة ويفوز بالاستمتاع الأسمى، الاستمتاع بـ **الدعابة**.

٣- عندما يصبح اللعب استيهاماً

هكذا يكفّ من يتقدّم في العمر عن أن يلعب، إنه يتخلّى في الظاهر عن اللذة التي كان يستمدّها من اللعب. ولكن كل عارفٍ بحياة الانسان النفسية يعلم أن ليس ثمة على وجه التقريب شيء أكثر صعوبة عليه من التخلّي عن استمتاع خبره آنفاً. والحقيقة أننا لانحسن التخلّي عن شيء، ولانتقن سوى أن نستبدل شيئاً بشيء آخر. فمايبدو أنه تخلّ ليس في الواقع سوى تكوّن إنابي. ولهذا السبب فإن المراهق، وهو يترعرع، لايتخلّى، عندما يكفّ عن اللعب، عن أي شيء آخر سوى عن البحث عن نقطة استناد في الأشياء الواقعية؛ إنه يعكف الآن على **مخيّلته** بدلاً من أن **يلعب**. ويبني قصوراً في إسبانيا ويتابع مانسميه الأحلام المستثارة. وأعتقد أن معظم الناس

يخلقون لأنفسهم استيهامات، في بعض المراحل من حياتهم، وذلك واقع أُهمل النظر فيه فترة طويلة من الزمن ولم يُقدَّر بقيمته الصحيحة من جراء ذلك.

وملاحظة عمل المخيّلة لدى الناس أصعب على المرء من ملاحظة اللعب لدى الأطفال. فلايلعب الطفل أيضاً بالتأكيد إلا من أجل نفسه، أو إنه ينظّم مع أطفال آخرين منظومة نفسية مغلقة بغية اللعب، ولكنه إن كان لايلعب في سبيل الراشدين فإنه على الأقل لايختبىء منهم ليلعب. والراشد، على العكس، يخجل من استيهاماته ويخفيها عن الآخرين، إنه يحضنها بوصفها خصوصياته الأكثر شخصية. إنه يؤثر على وجه العموم أن يعترف بخطيئاته على أن يشارك الآخر باستيهاماته. ويمكنه أن يصل إلى أن يتخيّل على هذا النحو أنه الوحيد الذي يكوّن استيهامات مشابهة وأنه لايرتاب في الانتشار الواسع لابتكارات لدى الآخرين مماثلة تماماً. وهذا الفارق في الاتجاه بين من يلعب ومن يستسلم لاستيهاماته مبنيّ على المحركات السائدة في هذين الضربين من الفاعلية، ضربين يحتوي الواحد منهما الآخر.

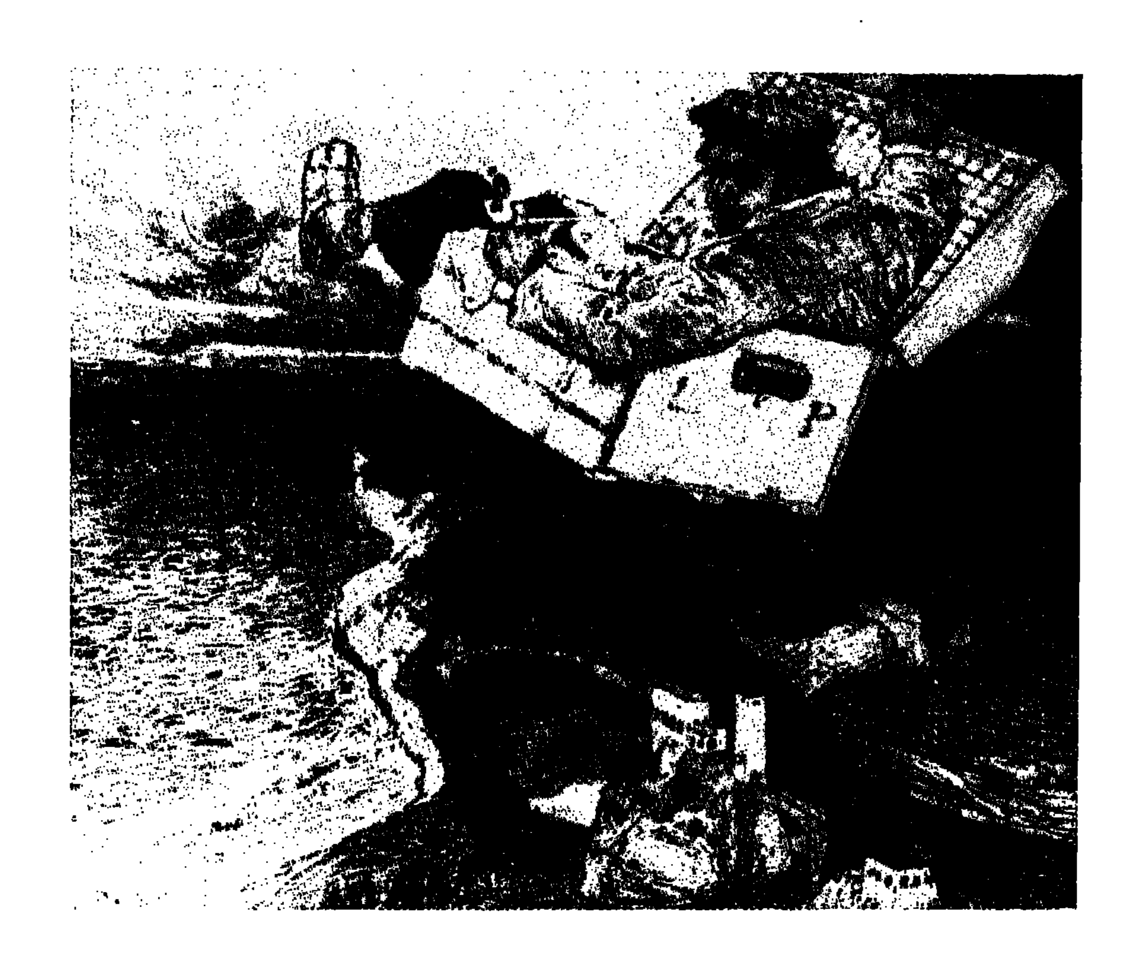
ولعب الأطفال توجّهه الرغبات، توجّهه، بعبارة دقيقة، هذه الرغبة التي تساعد على تربية الأطفال، أي الرغبة في أن يصبح كبيراً، راشداً. والطفل يلعب دائماً «لعبة الكبير»، إنه يقلّد في ألعابه ما أمكن أن يعرفه من حياة الأشخاص الكبار. فليس لديه إذن أي داع يدعوه إلى أن يخفي هذه الرغبة. والأمر ليس على هذا النحو بالنسبة للرجل الناجز. إنه يعلم، من جهة، أنه يُتوقّع منه لاأن يلعب أو يعكف على مخيّلته، بل أن يؤثّر في العالم الواقعي؛ ومن الرغبات الموجودة في أساس الاستيهامات، من جهة أخرى، ثمة رغبات من الضروري إخفاؤها. ولهذا السبب يخجل الراشد من استيهاماته، إذ يحسّ بها طفولية وممنوعة.

٤ – الضربان من الاستيهامات لدى الراشد : الحب والطموح

ربما تسألون للتوّكيف يحدث أن نكون على علم دقيق باستيهامات الناس مادامت تتغلّف بهذا القدر من السرية . والحال أن ثمة أشخاصاً لم يمنحهم إله ، بل إلهة قاسية ـ الضرورة ـ مهمة التعبير عمّا يؤلمهم وعمّا يستمتعون به . إنهم العصابيون ، الذين ينبغي لهم أن يعترفوا حتى باستيهاماتهم إلى الطبيب الذي ينتظرون منه الشفاء بعلاج نفسي ؛ ومن هذا المنبع ، يصدر مانعلم من المعلومات الأكثر اتصافاً بأنها موثوقة . وتوصّلنا عندئذ إلى أن نفترض للسبب نفسه أن مرضانا لايكشفون لنا شيئاً لن نجده مع ذلك لدى الناس الذين يتمتّعون بصحة جيدة .

فلنحاول أن ندرك بعض السمات من الحلم المستثار . ويمكننا القول إن الإنسان السعيد ليس لديه استيهامات ، والإنسان غير الراضي هو وحده الذي يبتكر استيهامات . والرغبات غير المشبعة هي بواعث الاستيهامات ، وكل استيهام تحقيق رغبة ، ويقدم الاستيهام على أن يصحّح الواقع الذي لايمنح الإشباع . وتتنوّع الرغبات التي تقدّم اندفاعها للاستيهام وفق الجنس ، والطبع ، وشروط الحياة لدى الفرد الذي يستسلم لمخيّلته ، ولكننا غير قادرين دون جهد أن نجمعها في اتجاهين رئيسين . إنها إما رغبات طموّح تُستخدم لتمجيد الشخصية وإما رغبات غلمية . فالرغبات الغلمية تسود لدى الصبيّة سيادة حصرية على وجه التقريب ، ذلك أن ميول الحب تحيّد على وجه العموم طموح الصبيّة . أما الرغبات الأنانية والطامحة لدى الشاب ، فإنها ، إلى جانب الرغبات الغلمية ، جليّة جداً . ونحن لانريد مع ذلك أن نلحّ على التقابل الموجود بين هذين الاتجاهين ، بل نريد بالحري أن نشير إلى أنهما يختلطان على الغالب . وكما أن صورة الواهب في كثير من رافدات المذبح تكون مرئية في زاوية من الزوايا ، فإن بمقدورنا أن نكتشف ، في معظم استيهامات الطموح ، تلك السيدة مخبّأة في زاوية من زواياها ، السيدة التي من أجلها ينجز الحالم كل مآثره ،

والسيدة التي يودع تحت أقدامها كل نجاحاته قرباناً لها . فأنتم ترون أن في ذلك كثيراً من الأسباب التي تدفع إلى الإخفاء . ولايُعترف على وجه العموم للمرأة ذات التربية الرفيعة إلا بالحدّ الأدنى من الرغبات الغلمية ، وعلى الرجل أن يتعلّم قمع الإفراط في أنانيته التي تبقى من دلع الطفولة ، بغية التكيّف مع مجتمع زاخر بالأفراد الطافحين بالطموح مثله على حدّ سواء .



٣-يصحّح الاستيهام واقعاً لايقدّم إشباعاً .
(إبانة المانية رسمها ليو بولز نحو عام ١٩٠٠) .

٥ – الأبعاد الزمنية الثلاثة للأحلام المستثارة

علينا ألا نتوهّم أن ابتكارات هذه الفاعلية، فاعلية الخيال، أي شتى الاستيهامات، قصور في إسبانيا وأحلام مستثارة، تكون ثابتة، لاتتغيّر. إنها تتكيّف بالحري تماماً مع الانطباعات المتتالية التي تنقلها الحياة، وتتعدّل مع كل ترجّح في وضع الفرد، وتتلقّى، إذا صحّ القول، من كل انطباع جديد وقوي دمغة زمنية. والعلاقات بين الاستيهام والزمن هي مع ذلك من أكثر العلاقات دلالة. إن أي استيهام يتموّج إذا جاز القول بين ثلاثة أزمنة، المراحل الزمنية الثلاث لقدرة الامتثال لدينا. فالعمل النفسي ينطلق من انطباع راهن، من مناسبة يقدّمها الحاضر، قادرين على أن يوقظا رغبة من رغبات الفرد الكبيرة؛ ومن هناك، يمتدّ إلى ذكرى حدث حَدَث في الزمن الغابر، حدث من أيام الطفولة على الأغلب، حدث كانت هذه الرغبة متحقّقة فيه؛ فيبني عندئذ وضعاً ذا علاقة بالمستقبل، وضعاً يظهر على صورة إنجاز هذه الرغبة؛ ذلك هو الحلم المستثار أو الاستيهام، اللذان يحملان آثار أصلهما: مناسبة راهنة وذكرى. وإذ يحدث الأمر على هذا النحو، فإن الحاضر والمستقبل يتدرّجان على طول خيط الرغبة المستمر.

والمثال الأكثر ابتذالاً سيوضّح ماقلته للتوّ. تخيّلوا شاباً فقيراً ويتيماً منحتموه عنوان رب عمل يمكنه أن يجد عنده وظيفة. وربما يستسلم في الطريق لحلم مستثار ملائم لوضعه الراهن الذي يولّده. وهذا الاستيهام يمكنه أن يتألف على وجه التقريب ممايلي: قُبِل الشاب، إنه يروق لرب عمله الجديد، لم يعد بالإمكان الاستغناء عنه في المشروع، استقبلته أسرة رب العمل، يتزوّج صبيّة البيت الفاتنة ويوجّه عندئذ العمل هو نفسه بوصفه شريكاً وبوصفه، فيمابعد، خليفة رب العمل. فيؤمّن الحالم لنفسه بذلك مجدّداً ماكان يحوزه في طفولته السعيدة: المنزل الحامي، والأبوين المحبين، والأشياء الأولى لنزواته في الطفولة. وأنتم ترون بهذا المثال كيف أن الرغبة تتقن استغلال مناسبة يقدّمها الحاضر في سبيل وضع مخطّط لصورة المستقبل على نمط الماضي.

٦- الحلم ، ليلي أم نهاري ، ينجز دائماً رغبة

ثمة كثير من الأمور ينبغي أن نقولها أيضاً عن الحلم ؛ وأريد أن أقتصر على أكثر المعلومات اختصاراً. إن غزو الاستيهامات حياة الإنسان النفسية وواقع أنها تصبح راجحة هما من الشروط التي تحدّد العصاب أو الذهان ؛ والاستيهامات، من جهة أخرى، هي الدرجات النفسية الأولى لأعراض الألم التي يشكو منها مرضانا. وهنا يتفرّع درب عريض يمضي صوب علم الأمراض.

ولكنني لايمكنني أن أغفل علاقات الاستيهامات بالأحلام. فأحلامنا الليلية ليست، هي ذاتها، شيئاً آخر سوى مثل هذه الاستيهامات، كما يمكننا أن نجعل ذلك أمراً واضحاً بتفسير الأحلام(٥). فاللغة، في حكمتها التي لاتضاهى، أجابت منذ زمن طويل عن السؤال الخاص بطبيعة الأحلام، إذ سمّت «أحلاماً نهارية» الابتكارات في الهواء لأولئك الذي يستسلمون لمخيّلتهم. وإذا ظلّ معنى أحلامنا في الأغلب، على الرغم من مثل هذا المؤشّر، غير متميّز بالنسبة لنا، فذلك مردّه إلى أن الليل يوقظ في أنفسنا أيضاً بعض الرغبات التي نخجل منها وأننا ملزمون أن نخفيها عن أنفسنا، وتكون بفعل ذلك مكبوتة، مقموعة في اللاشعور. وثمة تعبير واحد من أكثر التعبيرات تشوّهاً يمكنه أن يكون ممنوحاً لمثل هذه الرغبات ولفسائلها على حدّ سواء. وعندما أصبح على هذا النحو ممكناً للعلم أن يوضّح تشوّه الحلم، أصبح سهلاً أن ندرك أن الأحلام الليلية إنجازات رغبات كالأحلام النهارية للسبب نفسه، هذه الاستيهامات التي نعرفها كلها معرفة جيّدة جداً.

٧- الأنا بطل الأحلام النهارية الوحيد والروايات أيضاً

لنترك الاستيهامات حالياً ولنهتمّ بالشاعر! أمسموح لنا حقاً أن نقارن الشاعر بـ«الحالم في وضح النهار» وإبداعاته بالأحلام النهارية؟ ثمة تمييز أول يفرض نفسه؛ فعلينا أن نفصل المؤلفين الذين يتلقّون موضوعاتهم جاهزة، كالشعراء الملحميين والتراجيديين، من أولئك الذين يبدو أنهم يبدعونها عفوياً. فلنركّز على هؤلاء الشعراء الأخيرين ولنستبعد على وجه الدقة كتّاب

(٥)- **علم الأحلام** (ترجمة ميرسون، بيو، باريس، ١٩٢٩).

النقد الأكثر اعتباراً، خدمة لمقارنتنا، بل بالحري لنستبعد هؤلاء المؤلفين القنّع، مؤلفي الروايات والقصص المتوسطة والقصيرة، ولكنهم الذين يجدون العدد الأكبر من القرّاء والقارئات والأكثر اهتماماً. وثمة سمة في مؤلفات هؤلاء القاصين تدهشنا أو ل الأمر: نجد فيها دائماً بطلاً يتركّز عليه الاهتمام، بطلاً يبحث الشاعر بجميع الوسائل عن أن يفوز بتعاطفنا معه ويبدو أن عناية إلهية خاصة تحميه. لقد تركت البطل، في نهاية فصل، مغشياً عليه وفاقد دمه بسبب جروح عميقة، وأنا واثق أنني سأجده مجدّداً، في بداية الفصل التالي، محاطاً بالعناية الفائقة وفي درب سليم للشفاء. وإذا انتهى الجزء الأول بغرق السفينة في بحر هائج، سفينة كان يوجد فيها بطلنا، فأنا متأكد أنني سأتبلّغ في بداية الجزء الثاني خبر إنقاذه المعجزي الذي لولاه مع ذلك لايكون للرواية تتمّة. وعاطفة الأمن التي أرافق بها البطل في مغامراته المحفوفة بالخطر هي العاطفة نفسها التي يُسرع بها بطل حقيقي في إلقاء نفسه في الماء لإنقاذ إنسان يغرق، أو يتعرّض لنيران العدو ليستولي بالهجوم على بطارية مدفعية. وهذه العاطفة الخاصة بالبطولة هي التي عبّر عنها أفضل مؤلفينا (أنزنغروبر) تعبيراً رائعاً على النحو التالي: **أي شيء لايمكنه أن يحدث لك**. وبوسعنا، في اعتقادي، أن نتعرّف دون صعوبة بهذا المؤشر على المناعة التي تشي بنفسها هنا: إنها جلالة الأنا، بطل كل الأحلام النهارية كما هي بطل الروايات جميعها.

٨- «أناوات جزئية» لشرح الرواية السيكولوجية

ثمة سمات نموذجية لهذه القصص ذات التمركز الذاتي تسم هذه القرابة نفسها. إذا وقعت جميع نساء الرواية بانتظام مغرمات بالبطل، فانه ينبغي لنا أن نرى في ذلك عنصراً ضرورياً من عناصر الحلم النهاري لالوحة من الواقع. والأمر نفسه أيضاً فيمايلي: إذا كانت الشخوص الأخرى في الرواية تنقسم إلى «طيبين وخبثاء»، إذ تتخلّى الرواية عن هذه السمة غير المتجانسة التي تعرضها الطبائع الإنسانية في الواقع، فذلك لأن «الطيبين هم أولئك الذين يُقبلون لمساعدة الأنا»، التي أصبحت بطل الرواية، في حين أن «الخبثاء» يمثّلون أعداءها ومنافسيها.

وليس بوسعي أن أمنع نفسي، دون أن أنكر أن كثيراً من الإبداعات الأدبية تبتعد ابتعاداً كبيراً عن النموذج الأصلي الذي يكوّنه الحلم النهاري الساذج، من الاعتقاد أن المؤلفات، حتى الأكثر ابتعاداً عن هذا النموذج، ترتبط به بفعل مجموعة من الانتقالات المستمرّة. وكنت مندهشاً من أن أرى، في عدد كبير من الروايات المسماة سيكولوجية، أن شخصية واحدة، البطل دائماً، تجد نفسها موصوفة من الداخل. إن المؤلف إنما يكمن في نفس البطل على نحو من الأنحاء ومن هنا ينظر إلى الشخوص الأخرى من الخارج إذا جاز القول. فالرواية السيكولوجية تدين على العموم بخاصتها إلى ميل المؤلف الحديث إلى تجزيء أناه بالملاحظة الذاتية إلى «أناوات جزئية»، وذلك أمر يقوده إلى أن يشخّص التيارات التي تتصادم في حياته النفسية بسمات أبطال شتى والروايات التي تعارض معارضة خاصة جداً هذا النموذج من الحلم النهاري تبدو أنها الروايات التي يمكننا أن نصفها بـ«ذات الغرابة التي تثير الاهتمام»، فيها تقوم الشخصية البطل بالدور الأقل نشاطاً من جميع الأدوار وتنظر بالحري تماماً نظرة مجرد مشاهد إلى موكب أفعال الآخرين وتعاساتهم يتتالى. وثمة عدة روايات لزولا هي من النوع الأخير. وألفتُ مع ذلك نظر الملاحظ إلى أن التحليل السيكولوجي للأفراد غير المبدعين، الذين يبتعدون في عدة نقاط عن المعيار المزعوم، جعلنا نألف تنوعات مماثلة للأحلام النهارية التي تكتفي فيها الأنا بدور المشاهد.

٩- ذكرى ماضٍ قديم وانطباع راهن: مكوّنات التأليف الأدبي

إذا كان تشبيهنا الشاعر بالحالم اليقظ والإبداع الأدبي بالحلم النهاري الذي ينبغي له أن يكتسب قيمة من القيم، فإنه لابدّ له قبل كل شيء من أن يبدو خصباً على نحو من الأنحاء. فلْنحاول إذن أن نطبّق على مؤلفات الكتّاب اقتراحنا السابق حول علاقة الاستيهام بالأزمنة الثلاثة التي تتدرّج على اتجاه الرغبة المستمرّ، ولْنسع إلى أن ندرس العلاقات الموجودة بين حياة المؤلف وإبداعاته دراسة من وجهة النظر هذه. ولم نعرف على وجه العموم

بأي فروض نقارب هذا المشكل. وتصوّر بعضهم على الغالب هذا العلاقة بوصفها علاقة مغالية في بساطتها. وعلينا، بفضل الفهم الذي اكتسبناه عن موضوع الاستيهامات، أن نتوقّع أن تكون طبيعة الأمور على النحو التالي: حدث قوي راهن يوقظ لدى المبدع ذكرى من ذكريات الطفولة؛ ومن هذا الحدث تنشأ الرغبة التي تجد في التأليف الأدبي إنجازها؛ وبوسعنا أن نتعرّف في التأليف الأدبي نفسه على عناصر الانطباع الراهن والذكرى القديمة على حدّ سواء.

ولاتخشوا من أن في هذه الصيغة ماهو معقّد؛ إنني أفترض أنه لايحمل لنا في الواقع إلا تخطيطية غير كافية. ولكن قد يحدث مع ذلك أنه يكوّن اقتراباً أول من الحالة الواقعية للأمور وأميل إلى الاعتقاد، في أعقاب بعض المحاولات التي شرعت بها، أن مثل هذا التصوّر للإبداعات الأدبية يمكنها ألا تبدو مثمرة. وعليكم ألا تنسوا أن الأسلوب، وربما يدعو ذلك إلى الدهشة، الذي به أكدت أهمية ذكريات الطفولة في حياة المبدعين، ناجم في نهاية الأمر عن فرض مفاده أن التأليف الأدبي، شأنه شأن حلم النهار، سيكون استمراراً وبديلاً عن لعب الطفولة في الزمن الغابر.

ولنعد حالياً إلى هذه الفئة من المؤلفات التي لابدّ أن نتعرّف فيها لاعلى إبداعات صمّمها مؤلفوها بحرية، بل على تعديل للموضوعات المعطاة والمعروفة. وهنا أيضاً يحتفظ المبدع ببعضٍ من الاستقلال الذي يظهر في اختيار الموضوعات وفي التغيّرات البارزة على الغالب، التي يتيحها لنفسه بصددها. ولكن هذه الموضوعات ناشئة من الفولكلور من حيث هي موضوعات معطاة: أساطير، وخرافات، وقصص. ودراسة هذه الإنتاجات النفسية ـ الإتنولوجية لاتزال بالتأكيد غير مكتملة، أما مايتعلّق بالأساطير على سبيل المثال، فإنه يبدو محتملاً تماماً أنها بقايا مشوّهة من استيهامات الرغبة للأمم برمتها، **الأحلام العريقة** للإنسانية في فتوّتها.

١٠ - لذة المشاهد الجمالية تزدوج باستمتاع أكثر عمقاً

ستقولون إنني تكلمت على الاستيهامات أكثر بكثير مماتكلمت على المبدع والإبداع الأدبي الذي كان مع ذلك يحتل المكان الأول في عنوان محاولتي. إنني أعلم ذلك وأعتذر لهذا التقصير لافتاً النظر إلى الحالة الراهنة لمعارفنا. ولم يكن بمقدوري أن أقدّم إليكم إلا بعض التشجيعات والاقتراحات، وهذه الأجزاء من دراسة الاستيهامات تمتدّ الى مشكل اختيار الموضوعات. ونحن لم نمسّ بعدُ هذا المشكل الآخر: فبأي الوسائل يفلح المبدع في إحداث المفعول الذي توقظه إبداعاته في أنفسنا؟ أودّ على الأقل أن أبيّن لكم أيضاً أي درب يقود، انطلاقاً مماقلناه عن الاستيهامات للتوّ، إلى مشكل المفعول الذي تحدثه المؤلفات الأدبية.

قلنا، وأنتم تتذكّرون ذلك، إن الحالم اليقظ يخفي استيهاماته عن الآخرين بعناية، ذلك أنه يحسّ بأن لديه أسباباً للخجل منها. وأضيف أنه إن نقلها إلينا، فإن هذا الكشف لن يزوّدنا بأية لذة. ومثل هذه الاستيهامات، عندما نعرفها، تبدو لنا مثيرة للاشمئزاز أو تدعنا بكل بساطة في حال من عدم التأثّر. ولكننا نشعر بلذة كبيرة جداً، ناجمة ولاريب عن التقاء عدة مصادر من الاستمتاع، عندما يلعب المبدع الأدبي ألعابه أمامنا أو يقصّ لنا ماغيل إلى اعتباره أحلامه النهارية الشخصية. فكيف يتوصّل إلى هذه النتيجة؟ إن في ذلك إنما يكمن سره الخاص. وفي التقنية التي تتيح تجاوز هذا النفور، ذي العلاقة ولاشك بالحدود الموجودة بين كل أنا والأناوات الأخرى، إنما يكمن **فن الشعر** على نحو أساسي. وبوسعنا أن نحدس وسيلتين تستخدمها هذه التقنية: يضعف مبدع الفن سمة الحلم النهاري الأناني بتغييرات وحجب ويغوينا بمغنم من اللذة الشكلية على نحو صرف أي بمغنم من اللذة الجمالية يقدّمه لنا في امتثال استيهاماته. ونسمّي **علاوة من الغواية** أو **لذة تمهيدية** مثل هذا المغنم من اللذة المقدّم إلينا ليُتاح تحرّر متعة

سامية تصدر عن المنابع النفسية الأكثر عمقاً بكثير. وأعتقد أن كل لذة جمالية يحدثها المبدع في أنفسنا تنطوي على هذه السمة من اللذة التمهيدية، ولكنني أعتقد أن الاستمتاع الحقيقي بالتأليف الأدبي ناجم عن أن نفسنا تشعر أنها، بفعل هذا الاستمتاع، تخلّصت من عبء بعضٍ من توتّراتها. بل ربما يساهم كون المبدع جعلنا قادرين على أن نستمتع من الآن فصاعداً باستيهاماتنا الخاصة دون تردّد ولاخجل، مساهمة واسعة في تلك النتيجة. وبوسعنا على هذا النحو أن نجد أنفسنا في بداية بحوث جديدة، مفيدة ومعقّدة، ولكننا، بالنسبة لهذه المرة على الأقل، هانحن توصّلنا إلى نهاية ملاحظاتنا.



٤ – هل لغز الوجوه الأنثوية التي رسمها ليونار دو فنسي هو انبعاث وجه فقده؟ **رأس صبيّة ذات شعر جعد**. قاعة العرض الوطنية، بارم).

الفصل الثالث

مثال على التحليل النفسي المطبق على الفن: حالة ليونار دو فنسي

مقدّمة

*في بداية شهر نيسان ١٩١٠، يكمل فرويد أول سيرة ذاتية تحليلية نفسية لم ينجزها قط أحد قبله، عنوانها **ذكرى من طفولة ليونار دو فنسي**. وهذا المؤلَّف، المنشور في نهاية شهر إيار من العام نفسه - مؤلَّف تكلفته شهور من البحوث المضنية - يبدأ بمرافعة تستبق الانتقادات التي اصطدمت بها دائماً تفسيرات التحليل النفسي التي تنصبّ على ظاهرات إنسانية خارج حقل العلاج بالمعنى الدقيق للكلمة: «. . . ليس ثمة شخص ذو عظمة استثنائية حتى يكون خزياً له أن يخضع للقوانين التي تحكم المصاب بمرض نفسي والسويّ بصرامة متساوية».*

وقليل من العناصر ذات العلاقة بطفولة ليونار وصلت إلينا. ونحن نعلم على أية حال أنه وُلد طفلاً غير شرعي عام ١٤٥٢ قرب فلورنسا من أب كاتب عدل وأم فلاّحة على وجه الاحتمال. وأثر هذه الأم مفقود في وقت مبكّر جداً. ولم يغادر ليونار بيت الأب، بالنظر إلى أن دونا أبييرا زوجة كاتب العدل لم تمنح زوجها وريثاً، إلا

ليدخل تلميذاً متدرّباً لدى أندريا فيروشيو. ووضع معرفته، بعد أن رسم ضرباً من لوحة **البشارة**، في خدمة أمراء عصره، إذ لم يكن بوسع أي فنّان عندئذ أن يستغني عن الحماة الأغنياء. وفي بلاط لودوفيك دومور، ثم أمراء فرنسيين طردوا لودوفيك، وأخيراً في بلاط فرنسوا الأول، يرسم ليونار اللوحات التي نعرفها، ولكنه يخترع الآلات الجديدة أيضاً، ويدرس طيران العصافير، الخ. مات ليونار عام ١٥١٩ قرب أمبواز.

ويشير فرويد، في أعمال ليونار وحياته، إلى العدد الكبير من اللوحات غير الكاملة، وميله المتّقد إلى التقصّي العلمي - الذي يرجعه فرويد إلى فضول جنسي مصّعّد بقوة يترك مكاناً ضيّقاً للجنسية بالمعنى الدقيق للكلمة - وإلى إنتاج للرسم ضعيف جداً في نهاية المطاف. فبأي دافعيات نفسّر فاعلية ليونار المزدوجة: الرسم والدراسة؟ كيف نفهم ضروب الكفّ لدى الفنّان التي أرهقت إبداعه التشكيلي؟

وليونار لا يقصّ، في طفولته الأولى، سوى ذكرى واحدة - استيهام دون أي شك: «. . . ثمة نسر أتى إليّ وأنا لا أزال في المهد، فتح فمي بذنبه وضربني بهذا الذنب عدة مرات بين شفتيّ»(١). ويُخضع فرويد هذا الاستيهام الوحيد إلى تحليل صارم، تساعده في ذلك كشوفه، كشوف التحليل النفسي، في مجال جنسية الطفولة والعصاب الوسواسي والحلم. فهل أفلح في أن يحلّ اللغز الذي يمثّله ليونار دو فنسي؟ كان فرويد قد قال بعد عشر سنوات إلى تلميذه فورنزي إن هذا الكتاب كان «الأمر الوحيد الأروع الذي كُتب في فترة من الفترات»(٢).

(١) - ذكر فرويد هذه الذكرى في كتابه **ذكرى من طفولة دو فنسي**.

(٢) - أرنست جونز، **حياة سغموند فرويد ومؤلفاته**.

النص

الهدف الذي يحدّده هذا الكتاب لنفسه يكمن في أن يشرح ضروب الكفّ لدى ليونار في حياته الجنسية وفاعليته الفنية.

إننا لانعرف شيئاً عن سوابقه الوراثية، بل نحن نعرف على العكس أي تأثير عميق مزعج مارسته عليه الظروف العرضية في طفولته. وكانت ولادته اللاشرعية قد نجّته، حتى السنة الخامسة من طفولته، من تأثير أبيه وجعلت منه فريسة الغواية الحنون لأم كان تعزيتها الوحيدة. وإذ أنضجته من الناحية الجنسية، في وقت مبكّر جداً، قبلات أمه، قبلات مشبوبة العاطفة، فقد كان لابدّ له من أن يدخل في طور من الفاعلية الجنسية الطفولية التي ليس لدينا شهادات مؤكدة عنها إلا في أمر واحد: شدة تقصّيه الجنسي في الطفولة. إن غريزة الرؤية وغريزة المعرفة رفعتهما انطباعاته إلى أعلى قوة، فالمنطقة الغلمية الفمية تتلقّى بصمة لم تعد تُمحى. ويتيح اتّجاه ليونار اللاحق، كشفقته المغالية على الحيوانات، أن نستخلص بالتضاد وجود ميول سادية قوية في طفولته الأولى.

١ - ظمأ إلى المعرفة تشرحه جنسية مكفوفة

تضع اندفاعة قوية من الكبت حداً لهذه الضروب من الإفراط في الجنسية خلال الطفولة وتحدّد الاستعدادات التي ستظهر في البلوغ. وسيكون النفور من كل فاعلية شهوانية واقعية هو النتيجة الأوضح لهذا التحولّ؛ فليونار سيمكنه أن يعيش في العفّة ويُحدث الانطباع أنه إنسان ليس له جنس. وعواصف البلوغ، عندما ستطرأ، لن تجعل المراهق مريضاً مع ذلك، إذ أرغمته، كما تفعل لدى مكبوتين آخرين، على اللجوء إلى تكوينات بديلة ذات ثمن غال ومجحفة. وسيكون بوسع الجزء الأكبر من حاجاته الغلمية، بفضل سيادة الفضول الجنسي المبكّرة، أن تتصعّد إلى ظمأ كلي للمعرفة، وأن تفلت على هذا النحو من الكبت. وسيظلّ جزء من الليبيدو، أضعف بكثير، متوجّهاً صوب غايات جنسية وسيمثّل الحياة الجنسية الضامرة لدى

الراشد. وسيرغم كبت الحب الطفولي لدى ليونار هذا الجزء الضعيف من الليبيدو على أن يتّخذ شكل الجنسية المثلية وأن يعبّر عن نفسه في حب أفلاطوني للصبيان. والتثبيت على الأم وعلى الذكريات العذبة للتعامل معها مخزونة في اللاشعور، ولكنها تظلّ مؤقتاً غير فاعلة. وعلى هذا النحو يتقاسم الكبت والتثبيت والتصعيد مساهمات تقدّمها الغريزة الجنسية في حياة ليونار النفسية.

٢- لماذا تحوّل الفنان إلى باحث

ينبعث ليونار بالنسبة لنا منذ هذه اللحظة، باستثناء الظليل البعيد لسنواته الأولى، فنّاناً، رسّاماً، نحّاتاً، بفضل موهبة فطرية كان محتّماً على يقظته المبكّرة، منذ الطفولة الأولى، وعلى ميوله البصرية، أن تُقدِم على تعزيزها. ونودّ أن يكون بمقدورنا القول كيف تتيح لنا الفاعلية الفنية أن نعيدها إلى الغرائز(*) النفسية الأولية لو أن الوسائل لم تكن تعوزنا هنا على وجه الضبط. وسنكتفي بأن نؤكّد هذا الواقع الذي لاشك فيه من الآن فصاعداً: إن العمل المبدع لفنّان من الفنانين هو تحويل لرغباته الجنسية في الوقت نفسه. ونحن نتذكّر ماقاله فازاري عن محاولات ليونار الفنية الأولى: رؤوس نساء باسمات وصبيان صغار رائعون، أي امتثالات الموضوعات الأولى التي تثبتّت عليه جنسيته. ويبدو أول الأمر أن ليونار عمل دون عقبات في ألق طفولته الأول. ويعرف ليونار عصراً من القوة الفعّالة المبدعة والإنتاجية الفنية في الزمن الذي يتّخذ خلاله أباه موديلاً، وفي ميلانو حيث تجعله حظوة القدر يلتقي في لودوفيك لومور وجه الأب. ولكن الأمر الذي تفرضه الوقائع سرعان ما يتحقّق في نفسه، أمراً مفاده أن القمع الكلي على وجه التقريب للحياة الجنسية الفعلية لايخلق الشروط الأكثر ملاءمة لممارسة الميول الجنسية المصعّدة. إن الحياة الجنسية الفعلية تظهر، مرة إضافية أخرى، بوصفها نموذج الوظائف الأخرى، فالفاعلية وروح العزم تشرعان في أن تُصابا بالشلل، والميل

(*)instinct: من المستغرب استعمال هذا المصطلح في هذا السياق. ونعتقد أن التباساً وقع في الترجمة من الألمانية إلى الفرنسية. والأفضل، الأصح، استخدام مصطلح الدافع (Pulsion).



٥- «الميل إلى الاجترار والحيرة يتجلّى في لوحة **العشاء السري**. .

(**العشاء السري**، ليونار دو فنسي، متحف اللوفر، باريس).

إلى الاجترار والحيرة يتجلّى الآن في لوحته **العشاء السري**، ويؤكد علناً بتأثيره المشؤوم على التقنية قدرالعمل العظيم. ويتمّ بالتدريج لدى ليونار تطوّر لايمكننا أن نقارنه إلا بنكوص العصابيين. والفنان الذي كان قد تفتّح في نفسه مع مرحلة البلوغ استدركه وتجاوزه المتقصيّ، متقصيّ الطفولة الأولى؛ والتصعيد الثاني لغرائزه الغلمية يستسلم للتصعيد الأول، الذي هيّأه الكبتُ الأول في حياته. إنه يصبح متقصيّاً، في خدمة فنّه أول الأمر، ثم بصورة مستقلّة عنه، وأخيراً وهو يدير ظهره إليه. ويتّخذ هذا النكوص أهمية متعاظمة مع فقدان نصيره، صورة الأب، وإظلام حياته التدريجي. ويصبح ليونار «**الرسّام النافد الصبر**» كما يكتب أحد المراسلين لـ**إيزابيل إيست** التي كانت تتمنّى أن تحوز أيضاً لوحة من صنعه. إن ماضي طفولته يسيطر عليه. وينطوي التقصيّ، الذي يحلّ بالنسبة إليه الآن محلّ الإبداع الفني، على بعض السمات التي تميّز استخدام القوى اللاشعورية: النهم، والعناد الذي لايوقفه شيء، وتعذّر التكيّف مع الظروف الواقعية،

٣ـ الذكرى القوية لغواية مارستها الأم

ويطرأ على ليونار تطور جديد حين بلغ أوج حياته، في الخمسينات، في هذا العمر الذي طرأ خلاله من قبل تحوّل نكوصي على السمات الجنسية لدى المرأة. ويعاني الليبيدو أيضاً خلاله، على الغالب، اندفاعة قوية. وثمة راقات من نفسه لاتزال أكثر عمقاً تدبّ فيها الحياة؛ ولكن هذا النكوص الجديد يشجّع فنه الذي كان في سبيله إلى الذبول. ويصادف المرأة التي توقظ ذكرى الابتسامة السعيدة والمنتشية شهوانياً، ابتسامة أمه، ويجد مجدّداً الإيحاء الذي كان يقوده في محاولاته الفنية الأولى حين كان يصوغ رؤوس النساء الباسمات. ويرسم **الجوكندا**، و**القديسة آن**، وهذه المجموعة من اللوحات التي تتميّز بلغز ابتسامتها. وبفضل أقدم انفعالاته الغلمية، يمكنه أن يحتفل مرة أخرى أيضاً بالانتصار على الكفّ الذي كان يعرقل فنّه. ويتلاشى هذا التطور الأخير للمبدع بالنسبة لنا في ظلمات العمر المقتربة. وسما فكره مع ذلك، مرة أخرى أيضاً، إلى أسمى الدراسات النظرية في تصوّر للعالم يخلّف وراءه بعيداً أفكار عصره...

وإذا كان ممكناً أن تولّد استنتاجاتي، حتى لدى أصدقائي والعارفين

بالتحليل النفسي، ذلك الرأي الذي مفاده أنني لم أكتب هنا سوى رواية في التحليل النفسي، فإنني سأجيب أن نفسي لاتبالغ لي في اليقين بنتائجي. إنني استسلمت بدوري، بعد نتائج كثيرة أخرى، للسحر الصادر عن ليونار العظيم اللغزي، الذي يعتقد المرء أنه يحسّ لديه بغرائز قوية جداً وأهواء عنيفة جداً، لم تتقن مع ذلك التعبير عن نفسها إلا خافتة على نحو كبير جداً.

٤ـ على أي شيء تُبنى دراسة الشخصية من وجهة نظر التحليل النفسي

أياً كانت الحقيقة ذات العلاقة بحياة ليونار، ليس بوسعنا أن نهمل محاولتنا في شرحها من وجهة نظر التحليل النفسي دون أن نؤدّي بعدُ واجباً. فعلينا أن نرسم الحدود العامة التي تفرض نفسها على التحليل النفسي في مجال السيرة الذاتية وذلك حتى لايكون كل ماأفلت من الشرح منسوباً إلى الإخفاق. إن البحث في التحليل النفسي يحوز معطيات السيرة الذاتية التالية بوصفها المواد: ثمة، من جهة، مصادفة الأحداث وتأثير الوسط؛ وثمة من جهة أخرى، ارتكاسات فرد معيّن معروفة. وإذ يرتكز البحث في التحليل النفسي على معرفة الآليات النفسية، فإنه يسعى إلى أن يبني دينامياً شخصية الفرد بحسب ارتكاساته، ويكشف القناع عن قواها النفسية الأولية وعن تحولاتها وتطوّراتها اللاحقة على حدّ سواء. وإذا أفلح في ذلك، فإن اتجاه شخصية معيّنة في الحياة يشرحه عندئذ تآزر الجبلّة والقدر، أي القوى الداخلية والقوى الخارجية. وعندما لاتعطي مثل هذه المحاولة، كما هي الحالة، ربما، بالنسبة لليونار، نتائج مؤكدة، فليس الخطأ في ذلك خطأ طريقة التحليل النفسي، وعيوبها، وضروب قصورها، بل خطأ الشك بالوثائق التي نحوزها لهذه الشخصية والثغرات فيها. فالمسؤول الوحيد إذن عن الفشل هو المؤلف الذي أراد إرغام التحليل النفسي على أن يصدر حكماً يرتكز على مستندات بهذا القدر من عدم الكفاية.

ولكن تقصّي التحليل النفسي في أمرين مهمّين سيظلّ، حتى مع حيازة أوسع توثيق تاريخي واستخدام مؤكد لجميع الآليات النفسية، عاجزاً عن شرح



٦ - «إن رجلاً عاش طفولة ليونار نفسها كان يمكنه وحده في الواقع أن يرسم لوحتي الجوكندا والقديسة آن. . . » (**القديسة آن،** العذراء والطفل، ليونار دو فنسي، متحف اللوفر، باريس).

الضرورة التي قادت موجوداً إلى أن يصبح ماكان وألا يصبح غير ذلك. ووجب علينا أن نسلّم، لدى ليونار، أن المصادفة في ولادته غير المشروعة وحنان أمه المفرط مارسا التأثير الأكثر حسماً على تكوين طبعه ومصيره، إذ حدّد الكبت الطارئ بعد هذا الطور من الطفولة تصعيد الليبيدو إلى ظمأ للمعرفة وانعدام الفاعلية الجنسية طوال حياته، في وقت واحد. ولكن هذا الكبت بعد الإشباعات الغلمية الأولى في الطفولة كان ممكناً ألايحدث؛ وربما لم يحدث لدى فرد آخر أو كان ممكناً أن يكون أقلّ اتساعاً بكثير. وعلينا أن نعترف هنا بهامش من الحرية يظلّ التحليل النفسي عاجزاً عن تقليصه. كذلك فإن نتيجة هذه الاندفاعة من الكبت لايمكنها أن تُعتبر الممكن الوحيد. ولن يفلح ولا ريب شخص آخر في أن ينقذ الجزء الأكبر من ليبيده من الكبت بالتصعيد إلى ظمأ المعرفة. وإذ يخضع إلى التأثيرات التي يخضع لها ليونار، فإنه ربما سيطرأ عليه إما ضرر دائم يصيب عمل الفكر، وإما إستعداد مسبق لايُروّض إلى العصاب الوسواسي. فالتحليل النفسي يظلّ إذن عاجزاً عن أن يشرح هاتين الخاصتين لليونار: ميله الأقصى إلى كبت غرائزه وقدرته العجيبة على تصعيد غرائز أولية.

٥- حيث يتوقّف التحليل النفسي يبدأ علم الحياة

الغرائز وتحوّلاتها هما الأمر الحاسم الذي يمكن أن يعرفه التحليل النفسي. وعليه، انطلاقاً من هذا التخم، أن يتخلّى عن الميدان إلى التقصّي البيولوجي. فالميل إلى الكبت والقدرة على التصعيد ينبغي لهما أن يُنسبا إلى أسس الطبع العضوية، أسس سيُشاد عليها البناء النفسي فيمابعد. وعلينا أن نعترف، بالنظر إلى أن الموهبة الفنية والقدرة على العمل ترتبطان ارتباطاً صميمياً بالتصعيد، أن ماهية الوظيفة الفنية تظلّ أيضاً بالنسبة لنا، من ناحية التحليل النفسي، عسيرة المنال. ويميل التقصّي البيولوجي المعاصر إلى أن يشرح السمات الأساسية للجبلّة العضوية الإنسانية بمزيج، بالمعنى المادي، من الاستعدادات المذكّرة والمؤنثة. إن الجمال الجسمي لليونار وواقع أنه كان أعسر يمنحان هذه القضية نقاط استناد. ولكن علينا ألا نهجر الميدان السيكولوجي على نحو صرف. فهدفنا أن نبرهن على العلاقة القائمة بين الأحداث الخارجية والارتكاسات الفردية بواسطة درب

الفاعلية الغريزية. وإذا لم يشرح لنا التحليل النفسي لماذا كان ليونار فناناً، فإنه يجعلنا على الأقل نفهم مظاهر فنه وتحديداته.

٦- القابلية للتصعيد والجبلّة العضوية

إن رجلاً عاش طفولة ليونار نفسها هو وحده الذي، في الواقع، كان بوسعه أن يرسم **الجوكندا والقديسة آن**، ويهيّئ لأعماله الخاصة قدرها الكئيب، ويتّخذ، بوصفه متقصّي الطبيعة، هذه الانطلاقة الخارقة، كما لو أن مفتاح كل إنجازاته وسوء حظّه كان مخبأً في الاستيهام الطفولي، استيهام النسر.

أليس ثمة مجال مع ذلك لأن يُصدم المرء بنتائج تقصٍّ ينسب إلى مصادفات الكوكبة الأسرية مثل هذا التأثير في مصائر الناس، إذ يجعل قدر ليونار منوطاً بولادته غير الشرعية وعقم امرأة أبيه دونا ألبييرا؟

أعتقد أن مسلكنا لن يكون مبرّراً؛ والحكم بأن المصادفة غير جديرة بتقرير مصيرنا يعني العودة إلى تصوّر ديني للعالم هيّأ هزيمته ليونار نفسه عندما كتب أن الشمس لم تكن تتحرك قط.

ومن المؤكد أن ذلك أمر يغيظنا أن نعتقد أن إلها عادلاً وعناية إلهية رحيمة لايقياننا مثل هذه التأثيرات في زمن حياتنا التي نكون فيها الأكثر عزلاً. ولكننا ننسى، إذ نفكّر على هذا النحو، أن كل شيء في حياتنا مصادفة على وجه الضبط، منذ ولادتنا بفعل التقاء الحيوان المنوي والبويضة، مصادفة تدخل مع ذلك في مجموعة قوانين الطبيعة وضروراتها وتنقصها فقط العلاقة برغباتنا وأوهامنا. وبما أن الخط الفاصل بين محتّمات حياتنا الشخصية و«ضرورات» جبلّتنا، أو «مصادفات» طفولتنا، لايزال غير مؤكد في مجراه، فإنه لم يعد مسموحاً لنا أن نشك في أهمية السنوات الأولى من طفولتنا. ولايزال لدينا القليل جداً من احترام الطبيعة التي «تمتلئ بأسباب لامتناهية لم تكن في التجربة قط» وفق كلمات ليونار اللغزية التي تبشّر الآن بكلمات هملت.

وكل إنسان، كل فرد منا، يستجيب لواحدة من محاولات لاتُحصى تحثّ بواسطتها هذه «الأسباب»، أسباب الطبيعة، خطاها نحو الوجود.

الباب الثاني
الإبداع الفني وتجربة الطفولة

الفصل الأول :

ـ وجه الأم وصورة الموت لدى الرسام سيغاتيني (كارل أبراهام) .

الفصل الثاني :

ـ قصة لإدغاربو تشرحها سيرة المؤلف الذاتية (ماري بونابرت) .

الفصل الثالث :

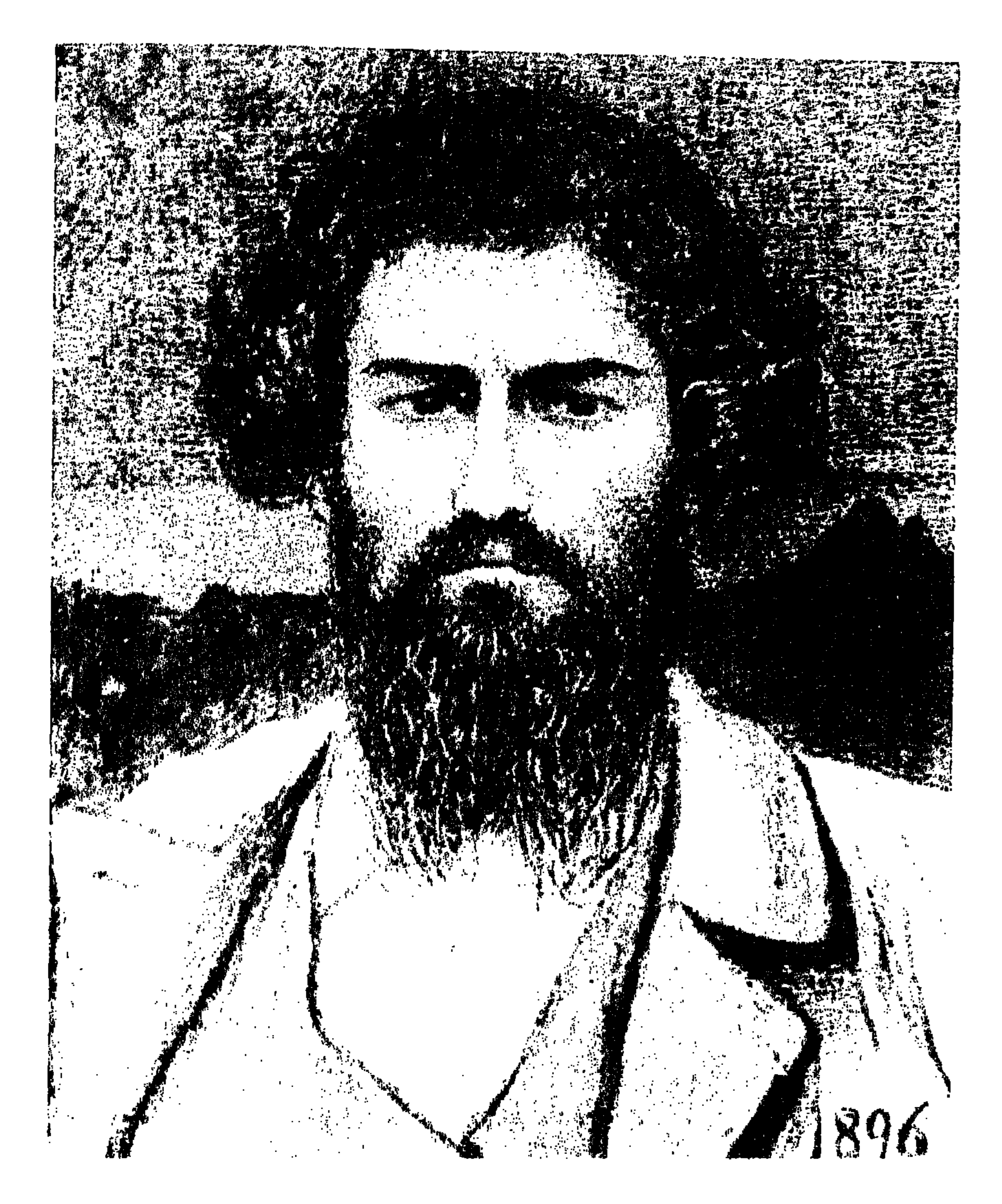
ـ الحصر المبكّر والدفعة المبدعة (ميلاني كلاين وهانا سيغال) .

الفصل الرابع

ـ فرض طاقة نفسية غير غريزية (إرنست كريس وفرانسيس باش) .

الفصل الخامس

ـ التجربة الثقافية والإبداعية الفردية (دونالد ونّيكوت وماريون ميلنر) .



جيوفاني سيغانتيني

٧- رسم لجيوفاني سيغانتيني بريشته، الرسام الإيطالي لنهاية القرن التاسع، الذي خصّص له كارل أبراهام دراسة ذات أهمية .

الفصل الأول
وجه الأم
وصورة الموت لدى الرسّام سيغانتيني

مقدمة

ينشر كارل أبراهام (١٩١١)، خلال العام الذي تلا ظهور كتاب فرويد ***ذكرى من طفولة ليونار دو فنسي***[١]*، دراسة عنوانها «جيوفاني سيغانتيني ـ محاولة في التحليل النفسي».*

تكلمنا من قبل، في بعض الكتب من هذه المجموعة، على هذا المؤلف الذي يعتُبر في عداد الأكثر أهمية من تلاميذ فرويد. ويمارس كارل أبراهام في آن واحد، بوصفه عاملاً لا يبالي بالتعب، مهنة المحلّل النفسي، ودور الرئيس لجمعية التحليل النفسي في برلين، ودراساته الشخصية، وفاعليته في وسط لجنة التحرير لمجلتين في التحليل النفسي. ويكتب إلى باراند في مقدمته لكتاب ***الحلم والأسطورة***[٢]*: «ينتمي أبراهام لهذا الجيل وهذه الجماعة القليلة العدد من روّاد التحليل النفسي. ومن الواضح أن المهمة المغرية وكم*

---

(١) - انظر الباب الأول من هذا المجلّد، الفصل الثالث.

(٢) - دار نشر بيّو. الفصل الذي يلي مقتبس من هذا الكتاب.

هي عسيرة، مهمة النضال على الجبهتين ـ الجبهة الداخلية: هذا النموذج من معرفة الذات والنقد اليقظ الذي ينبغي أن يُوجّه لها، من جهة، والجبهة الخارجية: عداوة المجتمع وسخرية الزملاء ـ تتطلّب شخصية قوية وذات مرونة، وصفة خاصة للوجدانية». ويخلص إلس باراند، بعد أن استعرض مساهمات أبراهام في التحليل النفسي الواقعية جداً، إلى خلاصة مفادها: «أن نباهة أبراهام، ووضوحه، وبساطته، وأصالته، تجعله قريباً منا. إنه يرسم رسماً جديداً أو يستبق تطورنا الخاص ويمسك بيدنا». وسنرى، حين نقرأ دراسته لسيغانتيني، أن الثناء الموجّه إلى أبراهام ليس كلمات عبثية.

ولنعد إلى جيوفاني سيغانتيني (١٨٥٨-١٨٩٩). فهذا الرسام الإيطالي، المولود في ترانتان، يقدّره الناس في زمن أبراهام. ويبدو أن أعماله لاقت، بعد خسوف طويل، ضرباً من تجديد الحظوة، كما يشهد على ذلك المعرض الباريسي لعام ١٩٧٥ المخصّص لـ«الرمزية في أوروبا». فثمة عدة لوحات من لوحاته عُرضت في هذا المعرض، منها **الأمهات السيئات**، التي يُخضعها أبراهام للتحليل.

وكنا من قبلُ قد أكدنا في هذه المجموعة، من دراسات كارل أبراهام، على أهمية دراساته للحداد والاكتئاب والكآبة[٣]. ويحدّد المؤلف كارل أبراهام، في الفصل الذي يلي، ذلك التأثير الرئيس الذي مارسه الموت المبكّر لأم سيغانتيني على حياته وأعماله. ويحدّد المؤلف، كما في جميع الدراسات الأولى في التحليل النفسي المطبّق على الإبداع الفني، ضرباً من الحركة المستمرّة بين تفسير العمل الفني بفضل الإنارة التي يلقيها التحليل النفسي وبين إثبات فروضه التي

---

(٣) - انظر مراحل **الليبيدو: من الطفل إلى الراشد**، إنه مجلّد ظهر في المجموعة نفسها، وانظر المجلّد الآخر في هذه المجموعة: **العصاب**.

تنصبّ معاً، بصورة خاصة، على وجه الأم، أي عواطف الكره والحب التي هو حاملها، وعلى «محاولات التعويض» التي يتيحها هذا الوجه. وستستأنف ميلاني كلاين هذه الموضوعات التي نعلم أن كارل أبراهام حلّلها قبل أن تصبح تلميذته. وهذه الموضوعات تكوّن النواة الرئيسة لنظريتها[٤] المطبّقة على الإبداع الفني والتصعيد. ويتكلم أبراهام أيضاً على «عبادة الأم» و«تمجيد الأمومة» ـ اللذين يقنّعان العداوة لها. وهذه المسائل هي الرسم الأولي لمفهوم إضفاء المثال لدى ميلاني كلاين.

فالأم[٥] والموت يؤلفان محور دراسة كارل أبراهام لسيغانتيني. بل ربما يكون بوسعنا أن نعتبر أن هذين الموضوعين يجوبان عمل المؤلف برمته.

النص

ألقت بحوث سيغموند فرويد ومدرسته في التحليل النفسي ضوءاً جديداً على ظاهرة عامة أو فردية للحياة النفسية. وقدّمت هذه البحوث أيضاً، إذ انطلقت من اكتشاف **اللاشعور**، توضيحات ذات قيمة لقوانين الإبداع الفني[٦]. وفتح أحد أعمال فرويد[٧]، المعنون **ذكرى من طفولة**

---

(٤) - انظر الفصل الثالث من هذا الباب.

(٥) - لنشر إلى أن أبراهام يتكلّم، بمناسبة دراسة سيغانتيني، على «عقدة الأم»؛ ويستخدم فرويد في الأغلب، على نحو ذي دلالة، مصطلح «العقدة الأسرية» ليدلّ على عقدة أوديب. ويلمح المرء هنا إذن ذلك المكان الذي مُنحته الأم من جانب أبراهام وميلاني كلاين بعده.

(٦) - أوتو رانك، **الفنان**، فيينا ولايبزغ، هوغو هيلر وشركاؤه، ١٩٠٧.

(٧) - دار نشر غاليمار، انظر مستخلصاً من هذا الكتاب، في الفصل الثاني من الباب الأول (ملاحظة لجنة الإشراف).

ليونار دو فنسي، حتى لانذكر من هذه الأعمال سوى هذا النصّ، آفاقاً ذات قيمة على شخصية المعلم الفنية. وعلى العكس، إن دراسة عامة لحياة أحد المبدعين في الفن التشكيلي ولخصائصه السيكولوجية، من زاوية التحليل النفسي، بقصد الكشف عن تأثير القوى الغريزية اللاشعورية في الإرصان الفني، لم تكن موضع محاولة بعدُ.

ويوسع المرء أن يندهش من أن طبيباً هو الذي يحاول أن يحلّل الحياة الذهنية لأحد الفنانين وفق هذه الطريقة. والسبب في ذلك الانطلاقة التي بدأها التقصّي في التحليل النفسي. وتطوّر هذا التقصّي بفضل أسلوب كان هدفه على نحو أوّلي دراسة الجذور اللاشعورية للحالات الذهنية المرضية (حالات عصبية أو «عصاب»).

فالتحليل النفسي عكف مبكّراً على تجاوز الحدود العسيرة لهذا الحقل من التطبيق ليبيّن طريقة من البحث خصبة في مجالات الحياة الأكثر تنوّعاً. والحقيقة مع ذلك أن دائرة مناصريه ظلّت، للبواعث التاريخية التي أتينا على ذكرها، تتكوّن على نحو أساسي من الأطباء. والواقع أن الطبيب الذي ألف تحليل اللاشعور لدى العصابي ذو ميّزة بالتأكيد إذا قورن بالملاحظين الآخرين. ذلك أنه على صلة، لدى الفنان، بعدد معيّن من الخصائص السيكولوجية التي يعرفها معرفة جيّدة بواسطة العصابيين. والمقصود سمات ذات علاقة بالحياة الاستيهامية الشعورية واللاشعورية.

١ - التحليل النفسي ينير حالة الفنان سيغانتيني

أصاب الموت سيغانتيني، ٢٨ أيلول ١٨٩٩، وهو في غمرة عمله. وكان قبل عشرة أيام، قد تسلّق جبل شافبرغ قرب بانتراسينا لينهي المأطورة الرئيسة لرائعته **ثلاثية الألب**.

وكان عمله الأخير، مشروع ذو مدى واسع، أكثر من تمثيلٍ للجبل العالي مخصّص لتمجيده. ذلك أن مهمة الرسم، في تصوّره، لاتقتصر على

أن تجعل صورة من الصور أمينة للواقع: إن عليها أن تمنح أفكار الفنان وعواطفه الأكثر صميمية ضرباً من الصوت. وهو، لهذا السبب، رسم الطبيعة الكريمة، والأم مع طفلها على ثديها، والأم في عالم الحيوان بالإضافة إلى الموجود الإنساني. ورسم طلوع النهار، ويقظة الطبيعة، ونمو الإنسان؛ إنه رسم كل حياة في ذروتها، ورسم أخيراً النهار الغارب، والطبيعة المتخثّرة، ونهاية الإنسان. ولهذا السبب يؤكد عمله الأخير بإلحاح، أكثر من أي وقت مضى، صلة كل خليقة بالطبيعة والقدر المشترك الذي يؤول إليها.

وكان سيغانتيني قد أوضح من قبل هذه الموضوعات كلها، منعزلة أو مندمجة، مع تنوّعات جديدة دائماً. وعلى هذا النحو إنما كانت روائعه الخالدة قد وُلدت: **الأمهات، الربيع في جبال الألب، القطاف في أنغادين، العودة إلى الوطن**، وروائع أخرى أيضاً. ولكنه كان يشعر أنه مدفوع إلى إنجاز هذا العمل الذي كان لابدّ له من أن يكون العمل الأخير. فكل ماكان، في هذه السمفونية، سمفونية الحياة، يصنع بالنسبة له معنى الوجود وقيمته النهائية ينبغي له أن يجد تعبيراً مشتركاً.

هذا المشروع، مشروع الرسّام، لم تش به إلينا أعماله فقط. إنه صاغه صياغة واضحة أيضاً. فهو، في مناسبات كثيرة، بادل ريشة الكاتب بريشة الرسام، ليدافع عن مفهومه الشخصي لطبيعة الفن. فقبل سنة من موته، حرّر جواباً عن سؤال تولوستوي «ماالفن؟». إنه يؤكد فيه صراحة أهمية الفكرة الأخلاقية الأساسية للعمل الفني. فممارسة الفن عبادة بالنسبة له؛ وهذه العبادة موقوفة على تمجيد **العمل**، و**الحب**، و**الأمومة**، و**الموت**، ومنحها ألقاً. ويشير سيغانتيني هو ذاته إلى الينابيع التي تغذّي خياله المبدع بدفق جديد دائماً.

---

(٨) - صفحة ٨٢ من كتاب مختارات بيانكا سيغانتيني؛ انظر نشره بيانكا سيغانتيني، لايبزغ، كلينكارت وبيرمان.

ومن المؤكد أن فنانين آخرين نهلوا من هذا الينابيع إلهامهم. ولكن مايميّز شخصية سيغانتيني أن جميع هذه المنابع تلتقي في تيار واحد، وأن عوالم من الأفكار التي تبدو متميّزة في الظاهر، تكون بالنسبة له مترابطة على نحو لا انفصام له.

٢- هذه القوى التي تحكم معاً حياة مبدع وعمله

نظرة تُلقى على حياة سيغانتيني تكشف أن القوى التي تسيطر عليها تسيطر على فنه. **ونحن نتساءل: من أين إذن اقتبس فنه وحياته هذا الاتجاه؟** ليس المثال ولا التربية، بوسعنا أن نؤكد، هما اللذان أدّيا دوراً إيجابياً في ذلك. والواقع أن سيغانتيني كان قد فقد من قبل أبويه وهو في الخامسة من عمره. ولم يكن في الإطار الذي سارت فيه طفولته أي شيء يمكنه أن يشجّع نموه الفكري أو الفني. وترعرع دون حياة مدرسية حقيقية، أمّياً على وجه التقريب، ولم تكن السنون التي عاشها مترجّحاً بين أخوة وأخوات غير أشقّاء، ولاالسنون التي انقضت في الإصلاحية، صائرة إلى أن تحسّن وضعه. وكانت طفولته الخالية من الفرح معركة مستمرّة ضد القوى المعادية. وليس إلا من أعماقه الخاصة على وجه التقريب إنما وجب عليه أن يستمدّ مثاله الفني، وشخصيته ورؤيته العالم.

وطريقة التقصّي في التحليل النفسي هي وحدها التي يمكنها أن تحلّ ألغاز هذا التطور، ذلك أنها تبني ملاحظاتها على **الحياة الدافعية الطفولية**. وإذ دلفتُ في هذا الدرب، فإنني أستند إلى سلطة ليست أقل من سلطة سيغانتيني ذاته.

يقول سيغانتيني في إحدى رسائله[٨]: «أنت تسألني كيف استطعت أن أنمي أفكاري وفنّي في حياتي المتوحشة في غمرة الطبيعة. وسيشق علي كثيراً أن أجيبك؛ **ربما ينبغي، لإيجاد ضرب من الشرح، أن ننزل إلى الجذور العميقة لندرس ونحلّل كل انطباعات النفس حتى أولى حركات الطفل وأكثرها بعداً**».

---

(٨) - صفحة ٨٢ من كتاب مختارات بيانكا سيغانتيني؛ انظر «رسائل وكتابات جيوفاني سيغانتيني»، نشره بيانكا سيغانتيني، لايبزغ، كلينكارت وبيرمان.

وإذ امتثلتُ لهذا التوضيح الصادر من الفنان، فإنني اتجهت صوب الطفولة.

٣- الأم التي ماتت موتاً مبكراً جداً، أول موضوع للحب لدى الطفل

كان الحدث الأكثر اتصافاً بأنه مثقل بالنتائج في حياة سيغانتيني هو موت أمه المبكّر. ولم يكن عمره يكاد يبلغ السنوات الخمس عندما عانى هذه الخسارة.

والمؤكد أن من النادر أن يحتفظ ابن بذكرى أمه مع حب شبيه بحب سيغانتيني. ومضى هذا الحب متعاظماً مع انقضاء السنين؛ وأصبحت الأم في الواقع هي الوجه المثالي، والألوهة؛ ولعبادتها نذر الابن فنه.

وكان على اليتيم الناضج قبل الأوان بهذا القدر أن يكون محروماً طوال طفولته كلها من العناية الحنون. فهل هذا العوز هو الذي جعل منه رسّام الأمومة؟ وهل نصب ماكان الواقع يرفضه بالنسبة له مثالاً في فنه؟ مهما كان هذا الشرح مقبولاً، فإن عدم كفايته سيبين لنا في الحال.

فثمة أكثر من طفل أصابه في عمر مبكّر ماأصاب فناننا من شقاء. إنه لايكاد يفهم مدى خسارته، وسرعان مايتعزّى، ولم يعد يفكر بالمرحومة إذا لم يكن عندما يوقظ بعض الراشدين ذكراها في نفسه. والذكريات والعواطف الطفلية يمكنها، هنا أو هناك، أن تُمحى على نحو أقل سهولة. ويمضي الأمر على نحو مختلف لدى سيغانتيني. فصورة أمه لاتنطفئ في ذاكرته؛ كلا إن خياله يرصنها ويضعها في قلب تفكيره.

إن مرحلة سلبية ـ الحرمان من عناية الأم ـ لايمكنها وحدها أن تشرح قوة سائدة بهذا القدر، قوة المثال الأمومي. فسيغانتيني ذاته دلّنا بوضوح أين نبحث عن جذورها. ونقرأ في السطور الأولى من سيرته الذاتية بريشته مايلي:

«إنني أحملها في ذاكرتي، أمي؛ لوكان ممكناً أن تظهر أمام عينيّ في

هذه اللحظة لتعرّفت عليها على نحو تام بعد انقضاء واحد وثلاثين عاماً. فأنا أراها مجدّداً بعينيّ الفكر، هذا الوجه الظلّي السامي ذا المشية المتعبة. إنها كانت جميلة؛ لا كالفجر أو وضح النهار، بل كغروب الشمس في فصل الربيع. ولم تكن قد بلغت العام التاسع والعشرين من عمرها عندما ماتت».

هذه العبارات التي كتبها الرجل الناضج لاتلمّح أي تلميح إلى عناية الأم. وعبثاً نتوقّع مقارنة بين الزمن السعيد الذي عرفه بالقرب من أمه والحياة الكئيبة التي تلته، عندما نقرأ وصفه المرحلة التي انفتحت له بموت أمه. فنحن لانجد شيئاً من ذلك.

إن سيغانتيني إنما يتكلم على شيء مختلف كل الاختلاف: على الجمال، والقامة، والحركات، والهيئة، على صبا أمه التي يحتفظ دائماً برؤيتها في نفسه!

وليتفضل أحدهم ويتخيّل حذف هذه الكلمة(*) - «أمي» - من هذا الاستشهاد، وليستعدْ معنى هذه السطور. فلن يكون عندئذ سوى شرح: **على هذا النحو إنما يتكلم عاشق على تلك التي يحبّها، على تلك التي فقدها.** وهذا التصور هو وحده الذي يناسب النغمة الوجدانية لهذه الكلمات.

وفي عبارات الراشد، لايزال صدى من أصداءغلمة الطفل يتردّد. فالتحليل النفسي جعلنا نألف هذا المفهوم الذي يقضي بأن المظاهر الأولى لغلمة الصبي تتوجّه إلى أمه. وهذه العواطف العاشقة التي تبدو سمتها بوضوح في الطفولة الأولى، أي حتى نحو الخامسة من العمر، بالنسبة لملاحظ غير متحيّز، تتغيّر تدريجياً في مظهرها خلال الطفولة. وغلمة الطفل البدئية أنانية على نحو صرف. إنها نزّاعة إلى ملكية موضوعها اللامحدودة؛ وهو غيور من اللذة التي يجدها آخرون بالقرب من الشخص المحبوب. إنه يشجّع تعابير الكره أكثر مما يشجّع تعابير الحب. وفي هذه المرحلة من

(*) - في النص الأصلي كلمتان: «ma mere» «م».

الحالات الانفعالية والدوافع التي لاتزال مراقبتها عسيرة، يقدم عنصر من العدوانية وحتى من القسوة فيرتبط بالحب لدى الصبي.

وأبانت دراسة الحياة الذهنية للعصابي أن جميع هذه الحركات موسومة بعنف خاص لدى بعض الناس. فالحالات القصوى في الطفولة، من هذه الجهة، هي الحالات التي سيعاني أصحابها فيمابعد مانسميّه «عصاباً وسواسياً». وحياتهم الغريزية تتميّز بتشابك مستمر في عواطف الحب والكره، وذلك مايولّد نزاعات نفسية قاسية. ونكتشف لديهم بصورة منتظمة علامات حب للأبوين مفرط الحيوية، إذ يتناوب على وجه السرعة مع مظاهر من الكره تصل ذروتها على شكل **أمنيات الموت**.

٤ – الدوافع الجنسية في الطفولة ذات قوة خاصة لدى الفنان والعصابي

خلال الطور التالي من الطفولة، تبين لدى الفرد، سواء أكان سليماً أم عصابياً، هدأة في الدوافع، ناجمة عن سيرورتي الكبت والتصعيد. وتتكوّن ضروب الكفّ على هذا النحو، بكل مالها من أهمية اجتماعية، قادرة على الحدّ من قوة الدوافع أو إلغاء فاعليتها في بعض الحالات، أو تقود إلى أهداف أُخرى تسمّى غيرية. وثمة، وفق قابليات الفرد الفكرية، جزء من الطاقة الجنسية المصعّدة تحوّلت إلى فاعلية ذهنية، علمية أو فنية. فكلما كانت الغرائز قوية في الأصل، وجب أن يكون التصعيد كثيفاً وكاملاً إذا كان على الفرد أن يخضع لمقتضيات الثقافة المحيطة.

والعواطف البدئية إزاء الأبوين، على عكس النظرية المقبولة حتى هنا، تنشأ من جنسية الطفل شأنها شأن مظاهر أخرى من الحبُ أو الكره. فعلى الفرد أن يخضع للأوامر الثقافية المطلقة التي تقضي بأن **يكرّم** أباه وأمه. ولنكن منتبهين جداً إلى ذلك: فليست الوصية أن **يحبّهما**، وذلك لايحرّم سوى حركات الكره. غير أن الأمر يتّجه إلى الحب والكره على قدم

المساواة، ذلك أن الاثنين من مظاهر الغريزة الجنسية في الأصل. وكلا الاثنين يصطدمان بـ **تحريم غشيان المحارم**. ومن تصعيدهما المشترك ستولد عواطف الاحترام الخالية من أية أصداء جنسية.

أبوسعنا أن نعتقد أن الإجلال الذي يوجهه سيغانتيني إلى أمه، إجلالاً تمنح روحيته السامية جداً أعماله علامة مميّزة، يرتكز في الواقع على جنسيته؟

تتيح لنا التجارب الناجمة عن التحليل النفسي أن نجيب عن هذا السؤال بالإيجاب. وتلزمنا هذه التجربة المكتسبة على وجه العموم من العناية بالعصابيين أن نسوّغ بإيجاز تطبيقها على شخصية سيغانتيني. فللتنظيم النفسي لدى الفنان ولدى العصابي كثيرمن النقاط المشتركة. إن الحياة الدافعية، لدى كلا الاثنين، ذات قوة غير عادية في الأصل، ولكن تعديلاً كبيراً طرأ عليها بفضل الكبت والتصعيد الكثيفين على نحو خاص. وللفنان والعصابي على حدّ سواء قدم خارج الواقع، في عالم متخيّل. وستكوّن الاستيهامات المكبوتة لدى العصابي أعراض مرضه. وستعبّر هذه الاستيهامات عن نفسها، لدى الفنان، في أعماله؛ ولكن ليس فيها فقط. ذلك أن الفنان يُبدي دائماً سمات عصابية. ولايفلح في أن يصعّد دوافعه المكبوتة تصعيداً كاملاً؛ فثمة جزء منها يتحوّل إلى ظاهرات عصبية. والأمر يمضي على هذا النحو لدى سيغانتيني[٩].

٥- تمجيد الأمومة ذو علاقة بكبت الرغبات في غشيان المحارم

تستتبع سيرورة الكبت، في حالات الصبي الانفعالية، انزياحاً مثقلاً بالنتائج، كما يعلّمنا التحليل النفسي للعصابيين. إن حباً يعترف بالجميل للأم ويحترمها، تلك الأم التي عُنيت به، يحتلّ، على المستوى الشعوري، محل النزعات الغلمية المغالية. في حين أن الرغبات في غشيان المحارم تُكبت بقوة، فالأمومة ممجَّدة[١٠].

---

(٩) - انظر فرويد: **ملاحظات على حالة عصاب وسواسي**. ونجد هذه العلامات لدى الأفراد ذوي الاستعداد المسبق لحالات الكآبة.

(١٠) - ثمة نتائج أخرى مرتبطة بهذه السيرورة سنخضعها للمناقشة فيما بعد.

والتشديد التعويضي على الأمومة، لدى سيغانتيني، بارز على نحو أخص، كما نراه عند العصابيين. وهذه المظاهر، بين مظاهر أخرى سنتكلم عليها مجدّداً، تتيح أن نستنتج ما مفاده أن ليبيدو الطفولة لدى سيغانتيني اتّجه صوب أمه على شكل حركات مفرطة من الحب والكره، ولكنه كان عندئذ موضوع تصعيد ذي قوة استثنائية. إنه، في اعتقادي، سما إلى عبادة للأمومة، وإجلال صميمي للطبيعة ـ الأم، إلى حب غيريّ مجرد عن الغرض منتشر على كل خليقة.

ونكتشف لدى سيغانتيني، كما لدى كل عصابي، بعض غزوات الغرائز المكبوتة. ولم تخضع الغلمة البدئية، غلمة الطفولة، للتصعيد كلياً؛ إنها تبدو مجدّداً بالمناسبة، مع أنها معدّلة جداً. ولا يتيح لنا الوصف الذي أطلقه سيغانتيني على أمه أن نجهل العنصر الغلمي، ولو أنه تطهّر على نحو يلفت إليه النظر. فكان لزاماً على الفن أن يجعله قادراً على أن يضفي السمو على صورة أمه متجاوزاً كل العواطف الإنسانية. وثمة بعض أعمال سيغانتيني، بين الأكثر روعة، ترينا أماً تغوص في تأمل حنون لوليدها. وفي كل مرة، يأسرنا الافتتان أمام هذا الوجه الظلّي المؤنّث، الفتيّ الأهيف، ذي الوضعة الجسمية المنحنية برفق، وذي السمات اللطيفة الرشيقة.

وهذه اللوحات تنتمي إلى الثلاثينات من عمر الفنان حين كان يعيش في سافوغنان، في كانتون غريزون. وأبدع في هذه المرحلة شتى الأعمال ذات الخيال الصرف. وثمة لعملين منها تاريخ خاص، ذو أهمية كبرى بالنسبة لنا.

أثار مرأى وردة يوماً من الأيام في نفسه، كما يقصّ لنا الحكاية سيغانتيني نفسه، إحساساً لم يكن بوسعه أن يتحرّر منه. وحدثت لديه، وهو

ينتزع بتلات الزهرة، رؤيا وجه فتيّ غضّ. ودفعته هذه الرؤيا إلى أن يستأنف عمله في لوحة قديمة كانت تمثّل امرأة مصابة بالسلّ، ليصنع منها وجهاً فتياً ذا سحنة بهيّة.

وسيكون هذا الحدث أكثر جلاء بفضل وصف ثان أقتبسه من السيرة الذاتية التي كتبها سيرفايس لسيغانتيني.

«يوم كان سيغانتيني، حسبما قصّ هو ذاته، يتسلّق الذروة الأخيرة من جبل عال، رأى، حين لم يكن إلا على بعد بعض الخطوات من القمة، زهرة كبيرة كانت قد انفصلت، بارزة طاهرة، من سماء ذات زرقة لامعة. كانت زهرة ذات جمال فائق، منير إلى حدّ لم يكن يتذكّر أنه رأى قط مثيلاً لها. وإذ تمدّد على حافّة هوّة، فقد كان يتأمل هذه المعجزة التي كانت تنتصب، في الوحدة الكاملة وغمرة النور، في اتجاه السماء. وعندئذ اتّخذت الوردة حجماً مفرطاً في ناظريه ووهبها خياله شكلاً إنسانياً لطيفاً. فأصبح الساق العالي غصناً منحنياً كانت امرأة صبيّة، شقراء غضّة، جالسة عليه، مفعمة باللطف، تمسك بطفل عار على ركبتيها؛ وكان الطفل يمسك بيديه تفاحة حمراء داكنة، متوافقة مع المدقّة التي كانت ترتفع في وسط الزهرة. فرسم سيغانتيني هذه الرؤية وسمّاها: **زهرة الألب**. وأطلق على هذه اللوحة فيما بعد عنوان: **ثمرة الحب**».

ويقرن الفنان في الحال جمال أمه المتوفاة منذ زمن طويل بجمال زهرة. فالزهرة والأم متماهيتان إذن بالنسبة له. وتتحوّل الزهرة أمام ناظريه إلى وجه مريم العذراء.

وستكون الخلفية الغلمية لهذا الاستيهام واضحة كل الوضوح لمن لايجهل دلالة بعض الرموز الماثلة هنا، والعائدة في كل الاستيهامات الإنسانية.

٦- عبادة الأم والشفقة تعويضان عن عداوة طفولية مكبوتة

يلاحظ سيرفايس مصيباً أن الطفل، في لوحة **ثمرة الحب**، يذهل المشاهد بصحته الجليّة، التي تباين صحة الأم الهزيلة. ومن المفيد إلى حدّ أقصى أن نوضّح هذه السمة، سمة هذه اللوحة الرائعة.

أليس هذا الطفل الذي يفيض بالحياة يمثّل الفنان إلى جانب أمه؟ من سيدلي بدلوه ضد هذا الفرض سيستند إلى أن سيغانتيني كان من الضعف حين قدومه إلى العالم بحيث وجب أن يُمسح بالزيت المقدّس. ولكن ثمة واقع آخر يسمح لنا أن نحافظ على تصورنا. يقول لنا سيغانتيني في سيرته الذاتية: «سببّت لوالدتي، بولادتي، ضعفاً قضى عليها بعد خمس سنوات. ولتستعيد عافيتها، ذهبت إلى تريانت في العام الرابع من ولادتي، ولكن العلاجات ظلّت دون مفعول». ولم تتحسّن صحة المرأة الصبيّة وذبلت، في حين أن الطفل الذي اختلس قواها نما وعاش بعدها.

ولكن لهذا الاستشهاد بواعث مشروعة في حسباننا. وفكرة التسبّب بالموت لشخص محبوب تُصادَف في الأغلب لدى العصابيين.

إن ليبيدو الطفولة لدى العصابي، وقد قلنا ذلك آنفاً، تتميّز بحركات شديدة من الكره. وتتّخذ هذه الحركات شكل استيهام الموت للشخص المحبوب؛ أو شكل عواطف الإشباع أو حتى شكل لذة العنف، إذا كان الموت أمراً واقعياً. وعندما يمارس الكبت عمله فيمابعد، ستظهر عواطف الإثمية التي ليس بوسع العصابي أن يتّقيها، في حين أن ذكرياته الشعورية لاتتيح أي باعث لمثل هذه الاتهامات الذاتية. إنه يلوم نفسه لأنه السبب في موت أبيه أو أمه، ولو أن خطيئة طفولته لم تكمن إلا في استيهامات

(١١)- في رسالة إلى الشاعرة نيرا: مختارات بيانكا سيغانتيني، ص٨٤.

وحالات انفعاليةمحرّمة. ويضيف إلى ذلك محاولات في التعويض عن أخطاء مرتكبة. وفي العصاب الوسواسي على وجه الخصوص إنما تتّخذ هذه الجهود مدىً كبيراً. وذكرى الشخص المحبوب تُصان عندئذ بحب فيّاض محاط بهالة. أو سيكون ثمة محاولة لكبت واقع الموت خارج الشعور، بغية إعادة الحياة إلى الميت في عالم الاستيهام.

وكانت عبادة الأم تمثّل، بالنسبة لسيغانتيني أيضاً، مقابلاً مصيره أن يعوّض عن الاندفاعات الطفولية المعادية أو القاسية؛ وذلك مايبيّنه حتى البداهة واقعٌ من طفولته يقصّه هو ذاته[11].

«المرة الأولى التي أخذت فيها قلما لأرسم، كانت اليوم الذي سمعت خلاله امرأة من الجوار تقول في غمرة نحيبها: «آه؛ لوكانت لديّ على الأقلّ صورتها، إنها كانت جميلة جداً!» ورأيت بانفعال، عند النطق بهذه الكلمات، ذلك الوجه الجميل لأم صبيّة في حالة من الأسى الشديد. وقالت إحدى النساء التي كانت موجودة هناك وهي تشير إليّ: «اجعلي هذا الصبي يرسم لك الصورة؛ إنه يرسم جيداً جداً». واتجهت صوبي عينا الأم الصبيّة، المليئتان بالدموع. ولم تنطق بكلمة واحدة، ودخلت الغرفة وتبعتها. وفي ضرب من المهد، كانت توجد جثة بنيّة لم يكن عمرها يمكنه أن يكون أكثر من عام على وجه التقريب. وأعطتني الأم ورقة وقلماً، وشرعت أعمل. وعملت عدة ساعات، وكانت الأم تريد صورة حيّة لطفلتها. وأجهل ماكانت قيمة العمل، ولكنني أتذكّر أنني رأيت المرأة للحظة سعيدة إلى درجة بدا لي أنها نسيت ألمها. وبقي القلم في بيت الأم الفقيرة، ولم أعد إلى الرسم إلا بعد انقضاء كثير من السنين. ومع ذلك، ربما كان رشيم الفكرة التي مفادها أنني كنت قادراً على أن أمنح تعبيراً لعواطفي بفضل الرسم يكمن في هذا الحدث».

---

(11)- في رسالة إلى الشاعرة نيرا: **مختارات بيانكاسيغانتيني**، ص٨٤.

وقد يكون بسيطاً كل البساطة أن نربط الرسم الأول الذي رسمه الصبي الصغير بحركة نبيلة من التعاطف، إذ نعلم أن سيغانتيني الراشد كان يتأثر على وجه الخصوص بهذا النوع من الاندفاعات. ولكننا قد نجهل على وجه الضبط مافي هذه الوقائع مماهو جدير بالملاحظة.

كان سيغانتيني قد بلغ في هذه الفترة اثني عشر عاماً من عمره. ويبدو لي مدهشاً أن يكون هذا الصبي قد ظلّ، طوال ساعات، وحيداً قرب جثة دون أن يعاني حصراً ولارعباً. ولاتنمو الارتكاسات السيكولوجية للحصر والخوف والتعاطف إلا تدريجياً خلال الطفولة بتصعيد مكوّنة القسوة. وإذا كانت هذه القسوة ذات شدة استثنائية، فإننا سنراها تنقلب إلى عاطفة الشفقة البارزة على وجه أخصّ أمام الألم، وإلى عاطفة الرعب أمام الموت. وكانت هاتان السمتان بارزتين بصورة خاصة لدى سيغانتيني في سن الرشد. وفي المرحلة التي رسم خلالها الطفل الميت، كانت سيرورة التصعيد لاتزال ضعيفة التقدّم على نحو لافت للنظر، ومن هنا بوسعنا أن نستنتج **أن المكوّنة القوية جداً، مكوّنة القسوة، عارضت بنجاح ضرباً من التصعيد الكامل، حتى بعد الثانية عشرة من عمره.**

إن عنصر القسوة، في المشهد الموصوف لنا، هو الذي يستمدّ اللذة من تأمّل جثة الطفل ومن رؤية ألم الأم. في حين أن لاندفاعات الشفقة نصيبها، بفضل الرسم الذي نفّذه حباً بالمرأة الصبيّة الجميلة، وليخفّف عنها ألمها.

٧ـ الأم الميتة تعيش مجدّداً بفضل الفن

يعود سيغانتيني مرتين في قصته إلى **جمال** الأم الصبيّة، كما فعل في الوصف الذي صاغه لأمه هو. إن الأم الموجودة أمامه تحتلّ على الفور في استيهاماته، بواسطة ضرب من مفعول «التحويل»[(١٢)]، مكان أمه هو، وتوقظ خطّه، خطّ الفنان. **إنه إنما أصبح فناناً حباً لأم**. ونحن نخمّن الآن أن

(١٢) ـ سيكولوجيا العصابيين جعلتنا نألف هذه السيرورة التي تقتضي أن يكون بوسع العواطف المنذورة للموضوع الجنسي الأصلي أن تتحوّل على شخص جديد، متماهٍ في الاستيهام مع الشخص الذي سبقه.

فنانا، على غرار العصابي، يحاول أن يعوّض لأم أخرى عن الخطيئة التي ارتكبها بحق أمه، مفادها تمنيّات الموت. ولكننا سنحصل على اليقين في القول الذي قدّمناه بفضل صفحة أخرى من قصته. ويسوّغ سيغانتيني الساعات التي قضاها قرب الجثة برغبة الأم الحادّة في أن **تجد طفلها الميت حياً مجدداً بالرسم**. كان ثمة إذن فنّ يتيح أن يدعو الموتى إلى الحياة! واستطاع فيمابعد أن يعيد الحياة إلى ذكرى أمه في كثير من المناسبات بفنّه. وهو أمر نفهمه الآن، فالمقصود فعل من أفعال التكفير عن الذنوب، فرضه الراشد على نفسه بسبب الخطيئات في طفولته. ويذكّر هذا السلوك على نحو بارز جداً بسلوك المصابين بالوسواس الذين يرغمون أنفسهم، بشكل آخر مع ذلك، على أفعال عديدة من التكفير عن الذنوب.

وبعد هذه المحاولة الأولى المتلمّسة، انقضت سنون أُرغم خلالها سيغانتيني، تحثّه شروط الحياة المنهكة، على أن يتخلّى عن الرسم. وحصل أخيراً على قبوله في أكاديمية بريرا بميلانو. واللوحات الأولى، التي كان يستمدّها في هذا الزمن من خياله، ذات ارتباط مباشر جداً بأبعد محاولات الرسم خلال طفولته، بحيث كان يبدو أنه لم ينقض منذ ذلك سوى يوم واحد. وما كان يمثّله سيغانتيني، إنما كان الموت أو الأمومة!

٨- حب سيغانتيني الأول ـ والأخير ـ امرأة أخرى غير أمه

ستكون صور الموت موضع التحليل فيمابعد. فلنعكف حالياً على اللوحة الأولى التي نفّذها سيغانتيني وعرضها حين أصبح تلميذاً في الأكاديمية. إنها كانت رأساً لنيوبه(*). وتمثيل ألم الأم أمام موت أطفالها بدا إلى حدّ من الدهشة بحيث تركت لوحته أثراً عميقاً.

وفي هذا الزمن، كان سيغانتيني في غمرة نموّه الجسمي والنفسي. ونحن نعلم أن هذا العمر من الحياة لدى الرجل ينعش كل ماكان الكبت

(*) - نيوبه (أسطورة يونانية) ملكة أسطورية على فريجي. سخرت من ليتو التي لم يكن لها سوى طفلين. وثأر أبولون وأرتيميس لأمهما حين قتلا بالسهام أبناء نيوبه السبعة وبناتها السبع. وأحالها زيوس، رب الأرباب، إلى تمثال باك.

والتصعيد قد أخمداه في طفولته الثانية. ومن الضروري، بالنسبة للرجل الذي بلغ سن الرشد، أن يتّخذ على نحو نهائي موقفاً من الأشخاص الذين شكّلوا موضوعات لنزعات الحب الأولى. وعليه أن يقرّر إن كان سيظلّ مثبّتاً عليها، محتفظاً بحالاته الانفعالية الأصلية، أو سينفصل عنها لينقل عواطفه على موضوعات جديدة. يضاف إلى ذلك أن في هذه المرحلة إنما يتّضح إلى أي حدّ يُنجزَ الكبت وتعديل الدوافع.

وفي هذه المرحلة فقط إنما اتّخذت عواطف الحب لأمه، الميتة منذ زمن طويل، كل شدّتها. وكان مثل هذا التثبيت لليبيدو سيقود حتماً إلى كبت جنسي قوي نتعرّف على مفعولاته في حياة سيغانتيني كلها وفي أعماله.

ولاتخبرنا الوثائق التي نحوزها، وثائق هذه المرحلة من حياته، شيئاً عن علاقاته الغرامية بحيث أن الرأي الشائع يمنحها فنّانة شابة. إنه، على العكس، كان يظهر متحفّظاً وخجولاً أمام النساء. وكان يتميّز عن معاصريه بضرب كبير من رقة العواطف، وتجنّب كل كلمة جارحة في أحاديثه.

ونحن نستنتج من ذلك أن حياة سيغانتيني الدافعية كانت مكفوفة، ولانرى لهذا الأمر سوى شرح واحد مفاده تثبيت ليبيدي على أمه.

ولم يحدث أن عرف سيغانتيني مااعتدنا على تسميته الحب الأول إلا نحو عامه الثاني والعشرين. فمن أبعد بعد من طفولته إلى هذا العمر، كان **حبه الأول** الحقيقي يسيطر عليه سيطرة كلية، حبه الأول الذي كان ينذره لأمه التي كانت لاتزال في هذا الزمن تُشعره بسلطتها. ونحن نجد لدى سيغانتيني تقليصاً غير عادي في الاختيار الجنسي لموضوعه. فلم يكن يفلح في أن يقيم ويقطع علاقات، وذلك أمر شائع لدى الشباب؛ ولكن اختياره يكون نهائياً مإإن يقرّره. وهذه السمة، سمة الوحدانية في الزواج، التي نعرفها لدى العصابيين(١٣) أيضاً، تعبّر عن نفسها لدى سيغانتيني على نحو فريد جداً.

---

(١٣)- انظر مقالي: **موقع الأقارب في سيكولوجيا العصاب**، «حولية علم النفس التحليلي»، «فورشالجن»، المجلد الأول، ١٩٠٩.

ورسم سيغانتيني، في عامه الثالث والعشرين، **أول عمل ذي محتوى علمي** ظلّ وحيداً في نوعه، إذا صرفنا النظر عن بعض المشاهد من الحياة الريفية المرسومة في السنين اللاحقة. وعهد سيغانتيني إلى صديقه كارلو بيغاتي أن يطلب من أخته بياتريس أن تأذن له برسم صورتها. فرسمها في لباس سيدة عظيمة من القرون الوسطى؛ وعلى يدها اليسرى يحطّ نسر تطعمه باليمنى. وعنوان اللوحة: **صاحبة النسر**. ويؤكد سيرفايس محقاً أن اللوحة تشي بعواطف صانعها من النظرة الأولى. والحقيقة أن سيغانتيني هام بموديله الجميلة بحيث تزوجها بعد ذلك بزمن قليل.

كان حبه بياتريس - يسمّيها بيس بالنسبة لدائرة أصدقائه الحميمين - ورعاً لايتبدّل، كالحب الذي كان ينذره لأمه. وظلّ زواجه دون أوهى صلة بالتصور الذي استقرّ عليه زواج فنّان. وذلك لايعني فقط أن سيغانتيني كان أباً صالحاً لأسرته. فقد احتفظ بحب مشبوب العاطفة لرفيقته حتى موته. وكانت الرسائل التي يكتبها إليها، عندما كان يحدث لهما أن ينفصلا، تثبت صحة ذلك. إنها تمنح الانطباع بفيض من الحب صادر عن شاب صغير. وبنغمة حالاتها الانفعالية، تذكّر هذه الرسائل بالمقاطع التي تخصّ أم الفنان، مقاطع من سيرته الذاتية التي كتبها بنفسه.

إن سيغانتيني يقدّم لنا المشهد غير العادي لحياة عاشقة تدخّلت تدخلاً كلياً في الزواج المنجز مبكّراً. ومن الواضح مع ذلك أن دوافع الفنان القوية على نحو مفرط لايمكنها أن تتحمّل هذا التحديد إلا إذا احتفظت بإمكان مفاده أن تنصبّ، بشكل مصعّد، على موجودات **لاعدد لها**. وكان لابدّ لسيغانتيني، ذي الزواج الأحادي بدقة في حياته العاشقة، من أن يتّجه بحبه الذي منحه هو سمة النبل صوب الإنسانية كلها، صوب الطبيعة برمتها.

فلنتوقّف هنا. هانحن قادرون على أن نخضع للتحليل تأثير هذه القوى في الفن وحياة الإنسان الناضج. ولكننا لن نترك مرحلة طفولته قبل

أن نقيّم بقيمتها الصحيحة ليس فقط دلالة أمه بالنسبة له، بل دلالة أبيه أيضاً.

٩- ثأر ابن موجّه ضد أب غائب

في سيرة الفنان الذاتية التي كتبها بنفسه، نجد قليلاً من الأمور عن الأب. وتعلّمنا هذه السيرة أن الأب غادر منزله في أركو مع صبيّه الصغير جيوفاني ذي السنوات الخمس من العمر، بعد أن ماتت أمه قبل الأوان. وذهب إلى ميلانو لدى أولاده الكبار من زواجه الأول. وبما أنه لم يكن يكسب عيشه في ميلانو، فقد انطلق إلى أمريكا مع واحد من أبنائه للفراش الأول، وتُرك جيوفاني لأخته غير الشقيقة. ولم يعد الفنان يسمع أحداً قط يتكلم على أبيه.

والمرء لايمكن أن يفوته الاندهاش من أن سيغانتيني، الذي فقد أبويه في فاصل زمني قصير بينهما، يتكلم على أمه بغزارة، ويغرق كل الغرق في حبه، دون أن يتكلم، على العكس، على أبيه أكثر بكثير من هذه الأحداث البسيطة المشار إليها أعلاه. ومن العبث أن يبحث المرء عن تعبير إيجابي عن عواطفه التي كانت تربطه بأبيه، في حين أنه ينذر أفضل مافي فنه لتمجيد فكرة الأمومة، وفي حين أن كل رائعة من روائعه تقيم نَصَباً جديداً لأمه. وإذا حدث في أحد لوحاته أن وجد المرء وجه الأب أيضاً إلى جانب وجه الأم، فإن وجه الأب لايشغل المستوى الأول أبداً.

ويبدو إذن أن الأب لم يمارس تأثيراً على نمو الابن وأعماله، كما لو أن الابن لم يكن يبالي بأبيه. ولكن صمت سيغانتيني بليغ؛ وسنراه على الفور، فهو مستمدّ من قمع عداوة عنيفة جداً لأبيه.

محفور في الاستعدادات الجنسية الثنائية لدى الإنسان أن عواطف الغلمية لدى الصبي الصغير تتوجّه إلى أبويه. ولكن ثمة **تفضيلاً للأم** يرتسم بسرعة. وثمة **حالات انفعالية من الغيرة والعداوة للأب** هي النتيجة المباشرة. فعندما ماتت أم سيغانتيني، اختفى الباعث على الغيرة. وكان من المفروض

أن يتحولّ بصورة طبيعية حب الصبي الصغير برمّته على أبيه. والحال أن الأب فعل، في هذه اللحظة إياها على وجه الضبط، ماكان ممكناً أن يقتل كل الحب الذي كان يحمله له، إذ فاقم عواطف العداوة لديه في الوقت نفسه: ودون أن يفهم الحاجات الروحية لهذا الطفل ذي الحياة المتخيَّلة الغنية، اقتلعه من جنته على شاطئ بحيرة غارد ليلقيه في الوحدة وشقاء المدينة الكبيرة، واستودعه أخته غير الشقيقة التي لم يكن بوسعها أن تخصّص له زمناً ولا حباً، وأهملته.

وعلى هذا النحو إنما قُتلت، في رشيمها، لدى الطفل سيغانتيني، ميوله إلى أبيه. وانعدمت التكوينات البديلة التي تولد في شروط سوية بتصعيد الحب للأب.

إن انفصالاً بارزاً على وجه التقريب عن السلطان الأبوي أمر سوي عند البلوغ، ولكن مفعولات هذا الانفصال ستوجد مجدّداً في مظاهر الشفقة والحب الطفوليين. وتصعيد تحويل إيجابي دائم على الأب يبرز في التوجّه الإجمالي للحياة، بشكل حاجة استناد إلى من هو أقوى منه، وحاجة إلى الخضوع، والولاء للأعراف القائمة، ورفض الاستقلال. وقد يحدث أن الابن يحتفظ بعلاقاته الأبوية سليمة، حتى بعد البلوغ. وفي هذه الحال، يبدو الميل المحافظ بارزاً على وجه الخصوص، والبحث الفاعل عن التقدّم متروّياً.

١٠ـ الأب نمط يتوحّد به الابن على نحو إيجابي أو سلبي

يباين سيغانتيني بعنف هذا النموذج الذي تكلمنا عليه في نهاية الفقرة السابقة. إنه محروم على نحو جذري من روح الخضوع والنزعات المحافظة. كان سيغانتيني قد كتب يقول: «الأهداف الأولى لكل نمو، سواء كان في المستوى الاجتماعي، أو الديني، أو مستوى آخر، هي نفي الماضي،

والعدمية، والتدمير». ويعبّر سيغانتيني هنا عن ميول ثورية حقاً. إنه يثأر من القوة الأبوية التي كان لابدّ له من أن يستند إليها في الطفولة الأولى؛ وثمة ثأر قبل كل شيء من أن أباه تركه في التعاسة بعد موت أمه. ولكن سيغانتيني لم يقتصر على أن ينفي ماهو موجود: إنه يسمع، إذ يقلب الماضي، انفتاح الدرب على شيء جديد وأفضل. وليس الأمر بالنسبة له مقتضى نظرياً فقط، إنه تصرّف يطابق هذا التصور، تماماً قبل أن يصوغه صياغة لفظية.

فبوسعنا إذن أن نثبت أن لدى سغانتيني **دلالة للأب سلبية على نحو صرف**. وكما أن حبه لأمه يتدفّق بشكل مصعّد على الطبيعة كلها، كذلك كرهه، الذي كانت بغيته أباه في الأصل، ينسكب على كل مايعوق إرادته. ومن المؤكد أن الدوافع العدوانية التي تتّجه ضد حياة الخصم اعتدلت بالتصعيد. إنها تقدّم لسيغانتيني الطاقة التي يستخدمها ليوطّد نفسه وليعارض كل شكل من أشكال القوة. فحياة سيغانتيني احتجاج، منذ طفولته، على كل سلطة تدّعي الحق بالمسّ بشخصيته.

وليس بوسعنا والحال هذه، مهما كانت هذه الطاقة تعارض قوة أبيه معارضة شديدة، أن نجهل أن سيغانتيني إنما يتوحّد فيها على وجه الضبط بأبيه. ذلك أن الأب، بالنسبة للصبي، نمط بصورة جدّ طبيعية، نمط بعلو قامته والتفوّق في قوته، بطاقته ومعرفته. والخصومة مع الأب ينبغي لها أن تثير الرغبة على وجه أخص في مساواته في جميع صفاته. إنها تمنح **استيهامات العظمة** لدى الطفل دفعة قوية.

والتمرّد ضد قوة الأب والتطلّع إلى الاستقلال الذاتي، إلى الاستقلال، إلى الراشد، يبينان لدى سيغانتيني الطفل بشدة غير مألوفة. وتتيح لنا سمات طبعه أن نفهم تطوره بوصفه رجلاً وخطّه بوصفه فنّاناً.

(ثم يروي المؤلف كيف أن سيغانتيني يهرب من منزله في السادسة من

عمره، ليقلّد دون شك أباه الذاهب إلى ميلانو دون أن يقدّم شروحاً. وإذ آواه بعض الفلاحين، فإنه أصبح حارس خنازير ولكن جملة إحدى النساء، التي نطقتها حين كانت تقصّ خصلات شعره الملفوفة حلزونياً، ظلّت في رأسه: «إنه يشبه، إذا نُظر إليه جانبياً، طفلاً من أطفال ملك فرنسا». وأمام غزارة التفصيلات التي أعطاها سيغانتيني الذي أصبح راشداً، يتساءل أبراهام إن لم يكن المقصود بذلك استيهاماً بالحري أو قصة مزخرفة على الأقل. ذلك أنه يكشف في هذا الاستيهام أو القصة كل العناصر التي تميّز الرواية الأسرية، وعناصر الأسطورة الخاصة بولادة البطل: هروب من منزل الأسرة، «إنقاذ معجزي بواسطة فلاحين رحيمين»، مهمة متواضعة آلت إليه. . . ويستنتج أبراهام: «. . . محتوى (الملاحظة) يماثل المحتوى الأكثر نموذجية «لتخيّلات» النسب التي يصادفها المرء لدى الصبيان. والأب، النمط في كل الأمور للقوة والعظمة، يرفعه الطفل إلى مستوى الملك أو الامبراطور. . . فكونه أميراً أمر يشكّل جزءاً من الاستيهامات الأكثر شيوعاً في الطفولة، إستيهامات العظمة».

سيغانتيني الطفل يهجر ملجأه؛ ويعيش تارة عند أخت، وطوراً عند الأخرى. ويستمر في أن يمارس الهروب. ولهذا السبب يوضع في إصلاحية. وفيها، كما كان ينبغي للمرء أن يتوقّع، يتمرّد ضد كل سلطة. وتضعه أسرته أخيراً عند أحد الرسّامين).

وكان المبتدئ ذو الخمسة عشر ربيعاً يواجه في تلك الفترة معلماً جديداً، يوصف أنه رجل شجاع، مع أنه متبجّح بمهاراته المتواضعة. ولم يستطع، شأنه شأن الذين سبقوه، أن يفرض مبادئه على تلميذه الذي كان يعي مواهبه.

ولخّص سيغانتيني بعبارات بليغة قدر طفولته (١٤): «كان عليّ أن أشنّ معارك شرسة نتيجتها سكنت في نفسي. وفي السادسة كان التخلّي وعزلة اليتيم المحروم من الحب، المنبوذ من الجميع ككلب مسعور. ولم يكن

(١٤) - صفحة ٧٢ من مختارات بيانكا سيغانتيني.

بوسعي، في شروط مشابهة، إلا أن أصبح متوحّشاً، وكنت أستجيب للقوانين السارية المفعول بوصفي موجوداً مضطرباً ساخطاً».

إن أمه هي التي كان يحبها في مسقط رأسه؛ ولكن أباه، في سلطات بلاده، هو الذي كان يكرهه.

١١ - ثالوث يحكم أعمال الفنان: الأم، الوطن، الطبيعة

الأم والوطن والطبيعة تكوّن، في الأفق الفكري لسيغانتيني وحياته الوجدانية على حدّ سواء، وحدة لاتنفصم. وتنصهر هذه المعاني، بفضل روابطها الداخلية فيما نسميه عادة «مركّباً وجدانياً».

وسيرة سيغانتيني الذاتية في الطفولة تشرح القوة غير العادية كثيراً، قوة هذا المركب. فعندما فقد أمه، أُرغم على أن يترك بلاده والطبيعة أيضاً. وكان قد وجد نفسه، دفعة واحدة، محروماً من جميع ممتلكاته الأعزّ على نفسه؛ ولكنها ظلّت في ذاكرته، منذئذ، متّحدة على نحو لاينفصم.

إن أباه اقتلعه من الإطار الذي كان يحبه. ولم يكن ثمة شيء لدى المدينة الكبيرة التي ظلّ فيها الطفل وحيداً تمنحه نفسه. فانغلق عندئذ على أبيه وعلى المدينة. وبما أنهما حرماه من الحبّ، فقد صرف عواطفه عنهما. ولم يكن بوسع الفيض في حبه أمه وبلاده والطبيعة إلا أن يتعاظم أيضاً بهذا التباين.

وكان سيغانتيني، في المرحلة الأتعس من طفولته، يفيد من أوقات فراغه جميعها ليهرب خارج المدينة، نحو الطبيعة التي كان يتعلّق بها بحب مشبوب العاطفة. وعندما أفلح في أن يجد في بيس بديلاً لأمه، لم يستطع أن يتحمّل ميلانو زمناً طويلاً. فثمة قوة كانت قد أعادته إلى الطبيعة. وكان يشعر أيضاً بالحاجة إلى بديل لمسقط رأسه الذي فقده مبكّراً. ولهذا السبب ذهب إلى بوزيانو في البريانزا مع زوجته الصبيّة، أي إلى المنطقة الواقعة بين الذراعين الجنوبيين من بحيرة كوم. وجعل من نفسه فيها رسّام إطارها الريفي.

وكان سيغانتيني، في هذه المرحلة، لايزال بعيداً عن ذرى فنه. ولم يكن فنه قد تحرّك إلا في حدود ضيّقة، كما يلاحظ سيرفايس ملاحظة صائبة جداً. وكان يرسم مشاهد من الحياة الريفية، التي كانت لاتزال غير تابعة لرسم الحياة اليومية(*).

ورسم سيغانتيني آنذاك، بأسلوبه الأول، لوحة كان لزاماً على الفنان أن يستأنف موضوعها ليكمل إرصانها: **صلاة التحية لماريا على ظهر قارب**. ثمة سلام مرهَق يغمر هذه اللوحة. فالرجل في زورقه يترك المجدافين يسقطان مجدّداً على سطح الماء؛ والمرأة، التي تحمل طفلها بين ذراعيها، تبدو أنها غافية، وقطيع الخراف الذي يملأالزورق يتجمّع صوب الجهة التي يشغلها المشاهد، ولكن ظهر الحيوانات لايكوّن سوى سطح غير متحرّك على وجه التقريب. وينسكب على الجميع نور الشمس التي تغيب، وسلام المساء.

ويجمع هذا العمل جميع السمات التي تميّز هذه الفترة الزمنية في بريانزا، وربما يكون هذا العمل أفضل لوحاتها: إنه سيغانتيني برمّته. وثمة، منذئذ، تحوّل بدا لدى الرسام. فكفّ عن أن يأخذ محض التقنية بالحسبان ويعتبر المحتوى الوجداني هو الواقع الوحيد في العمل الفني.

ويكتب سيغانتيني في سيرته الذاتية التي خطّها بقلمه: «كانت الطبيعة قد أصبحت بالنسبة لي آلة أصواتها كانت تمسّ كل ماكان قلبي يعبّر عنه. وكان قلبي يغنّي إيقاعات وادعة، إيقاعات غياب الشمس والحياة الصميمية للطبيعة. ولهذا السبب كانت كآبة عميقة تغمر ذهني، كآبة أصداؤها كانت تملأ نفسي بعذوبة لامتناهية».

(*) – Peinture de genre: رسم الحياة اليومية (أو تصوير الحياة اليومية): مصطلح مأخوذ من تاريخ الفن التشكيلي الذي يقتصر على رسم أو تصوير مايتعلّق بحياة الإنسان اليومية في المجتمع المعاصر للفنان، كرسم العمل أو المناظر الداخلية في المنازل أو مايسمّى بالطبيعة الصامتة أو غير ذلك «م».

١٢ـ الكآبة واستيهامات الموت المصعّدة في العمل الفني

نحن نسترعي الانتباه، في حياة سيغانتيني السيكولوجية خلال هذه المرحلة، إلى مظهرين: الميل إلى الكآبة، والحب المجبول بالتعاطف والطيبة الرحيمة إزاء كل مخلوق. وهذه الملاحظة ضرورية أكثر بقدر ماسيرتسم تحوّل فريد لدى سيغانتيني يتناول هذين الأمرين.

ونتذكّر أن دوافع الفنان الجنسية وُضعت لها حدود في طفولته بقسوة. والحال، وقد قلنا ذلك، أننا نلاحظ على وجه العموم، وإن كانت العناصر المذكّرة الفاعلة من الدوافع مكبوتة إلى درجة كبيرة، تعزيزاً للمكوّنة النقيض. فثمة ضرب من السلبية يبين في حياته النفسية كلها، إذ تذكّر في أكثر من أمر سلوك المرأة الجنسي السيكولوجي. والاستسلام إلى الألم مفضّل على العدوان الفعّال. وفي ذلك يكمن أصل اضطرابات الكآبة الغالبة لدى العصابيين الذين يخفون بانتظام، ولو بصورة لاشعورية في بعض الأحيان، لذة إلى جانب ألم. وهذه «الكآبة العذبة» يتكلم عليها سيغانتيني لابوصفها شراً، بل بوصفها نبعاً غنياً من الإلهام الفني. وتعبّر لوحات هذه المرحلة **رمزياً** عن الميل إلى السلبية والكآبة بوقار سكونها وخفّة نورها. وغروب الشمس، الذي يرسمه سيغانتيني على الأغلب في تلك الفترة، يكشف عن أفكار الموت، الدائمة في الكآبة، ويدلّ في الوقت نفسه على الموضوع الأساسي لكل اسيتهاماته: أمه. «كانت جميلة **كغروب الشمس في فصل الربيع**»، كان لزاماً على سيغانتيني أن يكتب عنها بعد بضع سنين. وكانت بعض استيهامات الموت الموجّهة إلى الأم في الزمن الغابر، ثم انقلبت ضد الابن نفسه، قد وجدت تصعيدها في لوحات هذه المرحلة.

جعَلْنا آنفاً هذا الحب الرحيم للطبيعة و«التعاطف» مع كل الموجودات ناشئين من كبت الدوافع العدوانية. فالآلام الشخصية والتعاطف كانا يكوّنان إذن هدف الدوافع المصعّدة في هذه المرحلة.

١٣ـ دفعة خلاّقة ظهرت بارتقاء رمزي

طرأ تحوّل ذو أهمية في حياة الفنان النفسية. فالكآبة المفرطة لم تعد المزاج السائد؛ إنها أخلت مكانها لـ **حماسة خلاّقة**. وكان محتّماً مع ذلك أن يستعيد المزاج الكئيب فيما بعد دوراً غالباً، ولاسيّما في المرحلة الأخيرة من حياة سيغانتيني.

إن العصابيين جعلونا نألف هذه السيرورة. فالبلوغ يُحدث لديهم أيضاً دفعة من الكبت أكثر حدة من الدفعة العادية، وذلك أمر يقرّب جنسية العصابي على نحو بارز من النموذج الأنثوي. يضاف إلى ذلك أن العصابيين أولو نزعة إلى الألم المعنوي وإلى الاستسلام السلبي للألم، منذ أن يبلغوا النضج الجنسي وحتى العقد الثالث من عمرهم، بل إلى ماوراء ذلك. ولايتجاوزون هذه المرحلة إلا بالتدريج، ويعكفون باندفاع إلى تأكيد كامل لحياتهم وإلى فاعلية سوية، بل مفرطة على الغالب.

وبدلاً من أن يشلّ سيغانتيني هذه المرة ميوله العدوانية بتحويلها إلى ضدها، كما فعل حتى الآن، كان قد أفلح في أن يحولّها بسعادة إلى دفعة قوية للعمل. وتغيّر تصوّره للطبيعة وسمة فنه، كلاهما، في الوقت الذي كانت فاعليته المذكّرة تتوطّد في نفسه.

وعندما غادر سيغانتيني بريانزا، استقرّ أول الأمر مؤقتاً في كاغليو، إلى الأعلى فوق بحيرة لوم. وهناك إنما وهب الفنّ لوحتَه الأولى ذات المقاس الكبير: **عند الحاجز**: إنها منظر واسع ينيره نور نهاية بعد الظهر؛ وثمة مجموعات من الأبقار مبعثرة قرب السياج، قريبة من المشاهد أو بعيدة عنه. وبين هذه المجموعات فلاحون يتفرّغون لعملهم. إنها لم تكن هذه المرة رسماً من النوع المقتبس من الحياة الرعوية، بل محاولة جريئة ليشمل كلية الطبيعة بفنه.

وفكّر سيغانتيني وزوجته بعد زمن قصير أن يستقرا استقراراً دائماً في ناحية من جبل عال. ووقع اختياره بعد عدة جولات على قرية سافوغنان في

ألب غريزون (١٨٨٦). وهذه المنطقة التي مازالت بكراً كانت تبدو له أنها تناسب التعبير عن عاطفته نحو الطبيعة أفضل من أية منطقة أخرى. وأصبحت القرية الجبلية الوادعة، التي كان العالم الخارجي يجهل اسمها من الناحية العملية، وطنه الجديد. وتبنّى فيها مع زوجته وأطفاله حياة سكان الجبال.

والانتقال من منطقة قريبة من جبال الألب، كبريانزا، إلى وادي سافوغنان العالي ينصب شاخصة في تطوّر سيغانتيني. إن مايجذبه صوب الارتفاعات كانت الجبال على وجه الخصوص، التي تنتصب في هذا الوطن الجديد قريبة كل القرب منه، كما في عصر طفولته البعيد. وكانت رغبته لاتزال، كما كتب في إحدى رسائله، أن يعمّق دون توقّف معرفته الطبيعة. وكانت عين الفنان قد خبرت، في هذه الارتفاعات، تلك الجاذبية القوية لشفافية الهواء، ونقاء نور الشمس، وحدّة الألوان. ولكن الصعود كان يعني رمزياً لهذا العامل المتوحّد، أكثر من أي شيء آخر، تطلّعاً إلى السمو، إلى الكمال، ويعبّر عن الحنين إلى أن يتجاوز ذاته تجاوزاً مستمراً بعمل عنيف، وعن الرغبة في أن يغزو بصفته فنّاناً كل الطبيعة حتى يحكمها كملك.

١٤ - عقدة الأمومة تظلّ بكراً في حين يبدو مجدّداً استيهام العظمة الطفالي

كان العمل خلال السنين التي تلت يختلف اختلافاً جذرياً عن كونه «انبعاثاً دون إكراه». إنه كان توتيراً لكل القوى التي كان بوسعها أن تشبع العدوانية المصعّدة. وباعتراف سيغانتيني الخاص، كان ثمة إثارة تستولي عليه جعلته غير حسّاس للجهد والتعب. وكل شيء فيه لم يكن يطمح إلا إلى العمل، الذي كان يصفه أنه «تجسيد الفكر في المادة»، وأنه **فعل مبدع**.

ياله من فارق في تصوّره! هذا الرجل نفسه الذي كان ينكر الحياة خلال سنين ويواجهها بكآبة مفرطة يشعر الآن، وانطلاقة جسورة تحرّك

فكره، أنه مبدع الطبيعة وسيدها. إنه كان قد اكتشف الدرب الموصل إلى ذاته حين عاد إلى خيالات العظمة في طفولته.

وفي هذه المرحلة من الانقلاب، ثمة قطب واحد ظلّ سليماً في فن سيغانتيني: عقدة الأم. وماكان في أفكاره وحالاته الانفعالية ينتمي إلى هذا المجال بدا أنه لم يطرأ عليه أي تغيّر. وسنرى برهاناً على ذلك في سمة نموذجية من سمات سيغانتيني: احتفظ قربه الفلاّحة الشابة التي كان قد رسمها بعنوان **البنيّة المطرّزة**. فـ«بابا»، كما كانوا يسمّونها، لم يعد لها إلا أن تستقرّ في البيت. وظلّت، خلال السنوات التي تلت، موديله **الوحيد**، بالإضافة إلى كونها رفيقة أمينة لأسرته وله. وكان قد وجد فيها النموذج الذي يناسبه لتمثيل الأمومة والعمل. ولم يكن يشعر بأية حاجة للتغيير ولاذ بهذا الموديل الوحيد.

ولكن فكرة الأمومة لابدّ لها من أن تتجسّد بعد ذلك بزمن قصير في رائعة ذات سحر قوي: **الأمان**. ثمة خادمة جالسة على مرقاة في الزريبة. إنها تستسلم للنعاس وهي تحتضن بين ذراعيها طفلها الراقد، ورأسها منحنٍ. وعلى قرب كبير منها، ثمة الجسم الكبير لبقرة، وعجل وليد عند قدميها.

١٥ – تصعيد دافع الرؤية يتجلّى في ملاحظة الطبيعة

علّمنا سيغانتيني ذاته أية عواطف كانت رؤية هذا المقدار من الجمال تثيرها في نفسه. كان يتأمل الطبيعة بعينين عاشقين. إن الطبيعة كانت تجعله ينتشي من الغبطة. فلم يعد الأمر إذن بحاجة إلى برهان على ظهورٍ هنا لتصعيد شامل تناول **الدوافع** الجنسية التي نسميها دوافع **التلصّص**. فهذه الدوافع مرصودة لتوقظ الليبيدو بفعل رؤية الصفات الجسمية للموضوع الجنسي، صفات جرت العادة لدينا أن نسمّيها على نحو أبسط «مفاتنه». ويساهم تصعيد دافع الرؤية مساهمة واسعة في تكوين الكفّ الجنسي الذي

نطلق عليه لفظة الخجل؛ يضاف إلى ذلك أن هذا الدافع ينسجم إلى حدّ كبير مع التصعيد الفني أو الجمالي.

وعلى الرغم من الشدة البارزة لدافع الرؤية لدى سيغانتيني، فقد كان بعيداً جداً عن الجنسية بوصفها كذلك. إنه لأمر استثنائي جداً أن نجد في أعماله شكلاً عارياً. تلكم هي اللوحة التي تنتمي إلى المرحلة الأخيرة: **منبع الشر**. إنها صورة أنثوية عارية تنعكس في الماء، تمثّل مرموزة الزهو. ثمة هدف أخلاقي هو الذي يلاحقه الفنان هنا بالعري. إنه يغلّف بحجاب شفّاف **الإلهة الوثنية**، إلهة الشهوانية. وهذان العملان لا يرتبطان، وذلك أمر متميّز، بلوحات المعلم الأكثر أهمية. وثمة قوة مختلفة جداً تصدر عن **الإلهة المسيحية**، الأم الطيّبة مع طفلها؛ واستطاع رسّامنا، كما نرى، أن ينفخ كل شدة عواطفه في هذه اللوحة. فالشهوانية البدائية غائبة بصورة جذرية في أعمال سيغانيتني. إنه عندما يتمثّل مشاهد غلمية، فهو يرسمها برهافة وعمق وعفّة.

إن لذة الرؤية لدى سيغانيتيني، اللذة المصعّدة، إنما تتّجه صوب الطبيعة؛ وكان اللون والنور يقدّمان له منبعاً للسعادة الفاتنة.

ولم يكن سيغانتيني ملاحظاً يعشق الطبيعة فقط: إن ماكانت عينه تنهله من الأشكال والألوان كانت مخيّلته الفنية ترصنه فيجد وحدته مجدّداً.

ولم يغرب قط عن بال سيغانتيني نفسه العنصر الغلمي الذي كان يعيشه من خلال الملاحظة والإبداع الفني.

١٦ – ظهور الكآبة مجدّداً لدى سيغانتنيني

كان سيغانتيني قد اكتسب السيادة، من كل قوة دوافعه، على النور واللون. وعندئذ إنما بدأ يمتزجان بفرح الانتصار على أمزجته الكئيبة، إذ تشبه على وجه التقريب تلك التي كانت تهاجمه على الأغلب في البريانزا. وغير ممكن لنا أن نميّز البواعث الصميمية لهذا الانقلاب الجديد تمييزاً واضحاً.

ولكن من المباح أن نصوغ بعض الافتراضات إذ نستند إلى مجموعة من التجارب. والرجّح بين حدّين أقصيين يمكنه أن يُفهم إذا رجعنا إلى حياة العصابي الغريزية. فالدواقع المتنازعة لايمكنها أن تتوصّل إلى توازن منسجم. وإذ يكون لأحدها السيادة في الشعور، فإن الدافع المعاكس المكبوت في اللاشعور لايكفّ عندئذ أن يُسمع نفسه. إنه يبلغ الشعور تحت قناع التكوّنات العصابية البديلة. وإذا سادت الفاعلية الذكرية على سبيل المثال، وحاولت أن تفرض نفسها بالاندفاعية النموذجية للدواقع العصابية، فإن المكوّنة المكبوتة تكون عندئذ في حالة من الحثّ على أن تلفت انتباه الشعور. فيمتزج المزاج الظافر بالحزن.

وينضاف لدى سيغانتيني عنصر آخر: إنه كان قد دفع بكل قواه تقنيته في الرسم إلى حد الكمال، واقتلع من الطبيعة أسرار اللون والنور. وينخفض التوتّر بعنف ماإن يبلغ الهدف المنشود جداً. والدوافع التي يتيح تصعيدها هذا النوع من الإنجاز تجد نفسها فجأة محرومة من كل أهدافها. إنها تقتضي غرَضاَ جديداً، وتوسّعاً جديداً؛ ذلك أن النجاح لم يجعلها إلا أكثر تشدّداً. وإذا لم تنل هذه المطالبة استجابة مباشرة، فإن حركة مزاج تظهر. ويشعر الإنسان بالإفقار - إفقار بالآمال - ويخلي السرور بالانتصار مكانه لوهن الكآبة.

الساعة الكئيبة، ذلك هو عنوان اللوحة الأولى التي رسمها سيغانتيني في هذا الجو. إنها تباين الأعمال السابقة بشدّة. وللمرة الأولى نكتشف الغسق.

واستولت عليه مجدّداً رغبة العزلة بعد تنفيذ هذه اللوحة. ونرى عندئذ كم كان كل عمل من أعمال الفنان يولد من أعماق حياته الوجدانية. وكانت العزلة التي تناسب مزاجه قد حصل عليها في مكان أعلى بكثير من سافوغنان، في توسان، القرية الصغيرة. وسكن فيها شاليهاً خلال صيف

١٨٩٣ . وكان يجد نفسه فيها محاطاً بنباتات ألبية وفيرة. وكان ممكناً له أن يعكف هناك على عربدة حقيقية من النور واللون؛ ولكنه، على العكس تماماً، صعد أيضاً، ماشياً عدة ساعات، ليبلغ مرعى مرتفعاً كان مصنوعاً من غزارة من الأعشاب والأزهار. ورسم هذه العزلة حيث كان قطيع صغير من النعاج يرعى. وتحمل اللوحة عنوان **المرعى الألبي**. إنها تذكّر في كل سماتها بكآبة المرحلة في بريانزا. ويكتشف سيغانتيني، في القفار المؤلم للوحة **المرعى الألبي**، تعزية واحدة. فحيث لم تعد الطبيعة تمنح مخلوقاتها سوى بعض الباقات من العشب اليابس على وجه التقريب، تبين الأمومة له بكل عظمتها. إنه يضع في المستوى الأول من اللوحة نعجة ترضع حَمَلَيها. فحب الأم ـ والرمز يقوله لنا ـ هو، بالنسبة للبهيمة كما بالنسبة للإنسان، الملجأ الأكثر أماناً في القفار.

١٧ – لوحة غير مفهومة تشرحها البواعث الوجدانية العميقة

ثمة عدة أعمال أطلق بعضهم عليها اسم **لوحات النرفانا** رأت النور من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٨٩٣. ويمثّل سيغانتيني، كما يفعل على الأغلب، تنوّعات للموضوع نفسه. وينتمي التصور الأول (المعنون **جهنم الشهوانيات**، اللوحة الموجودة حالياً في متحف ليفربول) والتصور الأخير (عنوانه **الأمهات السيئات**، اللوحة الموجودة في قاعة عرض الفن الحديث بفيينا)، بالمعنى المقصود في فن الرسم، إلى إبداعات الفنان الأكثر دلالة. ولكن لوحة **جهنم الشهوانيات**، على وجه الخصوص، أثارت بمحتواها معارضة عنيفة. ذلك أن العمل لم يُفهم وجميع الجهود المبذولة لمنحه تفسيراً كاملاً ستظلّ عبثية.

إنها لوحات رُسمت في مرحلة كانت مهارة سيغانتيني خلالها قد تلقّت منذ زمن طويل هذا التقدير الذي كان يخصّها شرعاً. ألوحة تقتضي أن تُفسّر؟ ذلك أمر لمّا يكن يُرى قط لديه. فأعماله السابقة ـ ولنفكّر على سبيل المثال بلوحات حب الأم ـ كانت تتكلّم لغة بسيطة واضحة لكل قلب إنساني.

وكان لغز هذه اللوحات لايزال غير محلول بصورة تامة حتى الوقت الراهن. فهل سينجح التحليل النفسي في أن يرفع الحجاب عن السر الخفي؟

نحن نعلم أن سيغانتيني استوحى من الميثولوجيا البوذية **جهنم الشهوانيات**. إنه وجد فيها النظرية التي مفادها أن النساء اللواتي استسلمن لحواسهن بدلاً من قبول خطّهن، خط الأمومة، يُحكم عليهن بعد الموت أن **يحمن فوق حقول ثلج مهجورة**. فرَسَم الفنان إذن امتداداً من الثلج فسيحاً، حيث لاشيء يريح النظر، ذا سلسلة من الجبال القائمة في المستوى الأول، وسلسلة أخرى تتلألأ من البياض في قاع اللوحة. وثمة أجسام أنثوية تائهة في هذا السهل المقفر، مظهرها مظهر الأشباح أو الجثث، تطفو عديمة الحركة.

والتصورّ اللاحق لهذا الرسم (**الأمهات السيئات**) يضع في المستوى الأول شكلاً طافياً شعره علق في أفنان شجيرة. «كل انثناء جسمه شبيه بنحيب غارق في الدموع؛ والذرعان المتمددّتان تذكّران باليأس دون ملاذ، والشعر المنفوش العالق بالأغصان شبيه بألم منتحرة؛ والوجه المصفر اصفرار الموت، ذو الفم الملويّ والعينين الغائرتين، يشبه عذاب الندم. ولكن المشاهد تثير شفقته رؤيةُ الرأس الصغير المستجدي للطفل المهمل المعذّب بفعل الظمأ، الذي ينحني صوب ثدي الأم العاري المتجمّد، ثدي جعله غياب الحب يجف» (سيرفايس). وانضافت صورة الطفل إلى التشكيل السابق. وبدلاً من عدة نساء، لايعرض المستوى الأول سوى واحدة منهن. وفي المستوى البعيد، يرى المشاهد موكباً من النادمات الهائمات على وجوههن في هذا الامتداد المغطّى بالثلج.

إن الأم غير المحبّة والطفل المهمل يكوّنان في هذه اللوحة، كما يلاحظ سيرفايس، تبايناً حاداً مع النعجة وحمَلِيها في **المرعى الألبي**. فهذه اللوحة الأخيرة ولوحة **الأمهات السيئات** كانتا، كلتاهما، قد رُسمتا في توزان. وكان سيغانتيني يرغب، وقد كتب ذلك فيما بعد، في معاقبة الأمهات السيئات في **جهنم الشهوانيات**، ذلك أنهن، في رأيه، كنّ ينتهكن حرمة مبدأ

الطبيعة الأولي. وليس بوسعنا أن نرتاب في أن هذا القصد كان يلازمه خلال هذا العمل. ويمكننا، على العكس، أن نبرهن أن البواعث الأعمق والأكثر شخصية، التي أوحت بهذا العمل، لم تكن تبلغ شعور الفنان.

١٨- اللوحات تعرض كالأحلام محتوى خفياً يمكن أن يبلغه التحليل النفسي

تتيح جميع إنتاجات الحياة المتخيّلة لدى الإنسان، سواء أكانت سوية أم مرضية، أن نميّز، كما بيّن فرويد، محتوى خفياً وراء المحتوى المرئي («الظاهر»). ولايدرك الشعور سوى المحتوى المرئي، في حين أن المحتوى الخفيّ يظلّ محجوباً. وهذا الأخير هو الذي، مع ذلك، يحوي المؤدّى الحقيقي، ذا الدلالة، لتكوين استيهامي. ولولاه لماكان فهم الجزء الظاهر ممكناً على وجه العموم. وبالتحليل النفسي إنما نتوصّل إلى المنابع الخفية للإبداعات المتخيّلة. إنه يكتشف الدوافع المكبوتة التي لايُسمح لها أن تبلغ الشعور إلا عندما يجعلها تقنّعٌ كبيرٌ مجهولةً.

والأعمال الاستيهامية والصوفية التي أنجزها سيغانتيني لم تكن مدركة على نحو تام حتى أيامنا هذه، ذلك أن النظر فيها اقتصر على محتواها الظاهر. فعلى التحليل النفسي إنما تقع مهمة تحليل الرغبات المكبوتة التي وجدت تعبيرها في رموزٍ تفسيرها عسير.

ولابدّ من أن يكون المقصود رغبات مكبوتة بعمق، محكمة لتصدم الشعور؛ ولولا ذلك لأعطاها سيغانتيني تمثيلاً واضحاً وموجزاً، وتلك كانت دائماً طريقته. وكان بمقدوره على نحو مباشر، بل وبصورة أفضل، أن يبلغ هدفه الذي كان يكمن في معاقبة الأمهات السيئات. ذلك أن هذه اللوحات، التي يعسر فكّ رموزها كما هي، لاتبلغ مقصدها الذي مفاده أن يمسّ قلب هؤلاء النساء.



٨- «ثمة أجسام أنثوية تائهة في هذا السهل المقفر، مظهرها مظهر الأشباح أوالجثث، تطفو عديمة الحركة. . . ». إنه ضرب من الأسلوب بالنسبة لسيغانتيني ليعاقب الأمهات السيئات اللواتي انتهكن مبدأ الطبيعة الأولي. (**الأمهات السيئات**، سيغانتيني).

وكان سيغانتيني، وقد رأينا ذلك، قد كبت بحدّة، في حياته الغريزية، عنصر القسوة. وكانت الميول العدوانية والعنيفة إزاء **أمه** هي الميول الأولى التي طرأ عليها انقلاب إلى عواطف عكسية. فهو، في كل أعماله، كان يبدو موجوداً طيّباً، وديعاً ورحيماً. وهاهو، إذا نظرنا إلى وجهه الآخر-يرسم عقوبات قاسية! واللواتي أصابتهن كنّ، أمهات! ونحن نشهد انبعاث دوافع عدوانية قديمة، أمنيات موت تمنّاها الطفل لأمه هو. وتبيّن لوحة **الأمهات الشهوانيات**، في الحقيقة، عدة صور ظليّة عائمة، ولايشعر

المشاهد أن الرسّام قصد أن يعيّن بصورة أخصّ واحدة منهن. وكل شيء يتغيّر في النسخة اللاحقة. فهو يثبّت نظرنا برمّته هذه المرة على آثمة واحدة في عزلتها اليائسة، وعلى الطفل المهمل. ألم يكن سيغانتيني مهملاً مثله؟ فالعزلة التي تلت موت أمه كانت قد أيقظت في نفسه آلام الحصر الأول. وخلف الرغبة في معاقبة الأمهات السيئات بصورة عامة تبدو الآن **رغبة لاشعورية في معاقبة أمه هو وفي أن يثأر منها**.

وكل الحصر والكآبة التي كابدها سيغانتيني في شعوره بأنه مهمل أسقطهما على أمه المذنبة. والأسطورة البوذية التي كانت تصيب الأمهات السيئات بآلام العزلة كانت قد أيقظت في نفسه أفكاراً مماثلة. ولم يكن بوسع أي عذاب أن يجعل هؤلاء الأمهات يكابدنه بالقدر من الوضوح الذي يفعله مايقاسيه طفل تُرِك نهباً للإهمال.

١٩- سيغانتيني يثأر من «أمه السيئة» بلوحة

الصبي الذي يتشبّث بأمه تشبثاً يرافقه كل الشغف بغلمة الطفل، مترصّداً كل خطوة من خطواتها بعين غيور، يرى نفسه أنها تهمله عندما تنصرف عنه ولو للحظة. إن عواطف الحصر، والغيرة من منافسيه، والأفكار العدائية لأمه، تستولي عليه. فكل الحب الذي يمكنها أن تظهره له ليس بوسعه أن يحول بينها وبين أن تظلّ بالنسبة له أماً سيئة، ذلك أنها لاتمنحه كفايته أبداً. ويقتضي أيضاً لاشعور العصابي الراشد أن يثأر من أمه، كما يعلّمنا التحليل النفسي؛ ذلك أنها أظهرت في الزمن الذي عاشته حباً لأبيه أكثر منه. ويمارس الابن، ببعض أعراض العصاب، انتقاماً من أمه بسبب هذه الخطيئة. ولهذا الانتقام نفسه، الذي أوقعه سيغانتيني بأمه هو، إنما رصد **جهنم الشهوانيات**.

ويفهم المرء بسهولة أن الأمهات غير المحبّات يُنفين، بمثابة عقوبة، في الامتدادات المغطّاة بالثلوج والمقفرة. ويظلّ واجب الشرح لماذا **تطفو** الأمهات السيئات فوق حقول الثلج وفق التصور البوذي. فثمة شرح جاهز على مايبدو مفاده أن هؤلاء النسوة ذوات الأشكال الحائمة محكوم عليهن

بالحرمان الأبدي من الراحة. والحركة الرتيبة على نحو لامتناهٍ فوق الامتداد المقفر هي التي، على وجه الضبط، تكثّف الانطباع بعذاب أبديّ.

ولكن لجوء الأسطورة إلى رموز أخرى لتعبّر عن هذه الفكرة كان أمراً ممكناً: تيهان لانهاية له في الصحارى الرملية على سبيل المثال. فالتحليل الدقيق لأسطورة من الأساطير، كما لكل إبداع متخيّل آخر، يعلّمنا العلّية الدقيقة لكل رمز. ووجب كذلك أن يكون ثمة، لدى سيغانتيني، باعث خاص حتى يقتبس من الأسطورة هذا التمثيل إياه؛ يضاف إلى هذا أن مخيّلته المبدعة لم تكن قط بحاجة إلى مثل هذا السند. فنحن ملزمون عندئذ بالبحث عن علاقة أعمق بين خطيئة الأم وطبيعة عقوبتها.

ثمة عمل من أعمال فناننا، معاصر للوحات النيرفانا، يسلّمنا مفتاح هذا المشكل. إنها لوحة **الإلهة الوثنية** المذكورة آنفاً. فرَسَم سيغانتيني إلهة الحب الشهواني معلّقة في الأجواء. وتبدو، برأسها المرتكز على ذراعها، أنها تتذوّق اللذة الشهيّة بأنها منساقة ببطء على غير هدى، في حين أن **الإلهة المسيحية** بوجه مريم، الجالسة بسكينة، تغوص في التأمّل السعيد، تأمل طفلها.

٢٠- الفنان يعبّر عن نفسه بلغة رمزية تحت ضغط الكبت

ها نحن نواجه واقعاً يبدو غريباً للوهلة الأولى: الحركة نفسها تجسّد اللذة الأعنف في إحدى لوحات فناننا، وأسوأ الآلام في الأخرى. وهذه المفارقة شائعة لدى المحلّل النفسي ويمكنه فهمها. وهو يعلم أن الطفو يستشعره المرء، كما في الحلم، بمثابة منبع إما للذة القصوى وإما للحصر.

ويتذكّر كثير من الناس بوضوح أنهم خبروا أقدم التجارب الشهوانية في طفولتهم وهم يحلّقون في الأجواء، وذلك أمر يحدث بالترجّح، بالقفز من علوّ، وبمناسبة حركات أخرى ينفّذها الطفل باللعب. والمقصود بها تعبيرات عن «الغلمة الذاتية الطفالية»؛ ونعني أن ثمة إحساسات لذة تولّدها الإثارات الجسمية دون اقتضاء شريك كما في الفاعلية الجنسية السوية لدى

الراشد. وكثير من الأطفال نهمون في فاعليات من هذا النوع. وتقترن باللذة على الغالب عاطفة من التوتّر القلِق. وعلّمتنا بحوث فرويد أن هذا الحصر مشتقّ من كبت الدوافع.

الحلم هو الذي سيمنح الدوافع المكبوتة ملجأ. ففي المرحلة التي طرأ خلالها إكراه كثيف على الغلمة الذاتية منذ زمن طويل، ثمة أحلام تحدث لدى معظم الراشدين أو كلهم على وجه التقريب، يطير فيها الحالم عبر الأجواء، ويسقط في هاوية، أو ينفّذ بعض الحركات من هذا النوع. وتترجّح النغمية الوجدانية لهذه الأحلام، وفق درجة الكبت، بين اللذة والحصر، أو تولد من مزيجهما. فنحن نرى إذن أن اللذة الأقوى تنتقل مباشرة إلى الألم الأكثر حدّة(١٥).

ورمزيةُ الحلم هي رمزيةُ اللاشعور على وجه أخص، وذلك أمر يشرح أنها تكون مشتركة بين إبداعات الخيال جميعها، وأعمال الفنان، وأسطورة الشعب، على حدّ سواء. فها نحن قادرون على أن نفهم رمزية الطيران لدى سيغانتيني: إن **الإلهة الوثنية** تستسلم دون تحفّظ للطيران في الجو. واقتدت **الأمهات السيئات** بهذه الإلهة «الوثنية» بدلاً من أن تمتثل لمثال الأمومة، مثال **الإلهة المسيحية**. ومن المعلوم أن سيغانتيني يوجّه هذا اللوم إلى أمه **لاشعورياً**. ويصيح فيها أيضاً: «أنت ارتبطت بأبي بحب شهواني، ولكنك لم تمنحيني أنا شيئاً»! إن هذه الرغبات المكبوتة في الثأر هي التي يشبعها بالمخيّلة اللاذعة التي توحي هذه اللوحة. واللذة الشهوانية الأعنف التي

(١٥) - بوسعنا أيضاً أن نعزو دلالة أخرى إلى ظهور رغبات غلمية جديدة في الأحلام، ذلك أن هذه الرغبات تمثّل في الأغلب ذلك البديل الرمزي للرغبات التي لايمكنها أن تنال إشباعاً في حياة الراشد الراهنة. فالحلم، نتاج الرغبة كجميع الاستيهامات لدى الإنسان، يوضّح إنجاز هذه الرغبات؛ والفارق أن التطلّع الغلمي الراهن، الذي لايحق له أن يقول اسمه، يحلّ محلّه المقتضى الطفالي الغلمي الذاتي. ويحتفظ اللاشعور بذكرى مايسمّى فاعلية الزمن الغابر، بوصفها النموذج الأصلي لإمكانات الاشباع.

تتجسّد في الطيران تستحيل، بالنسبة للأمهات ـ بالنسبة لأمه هو ـ، إلى حصر مبرّح سيغانين آلامه بعد الموت في جهنم الشهوانيات. إنه لعذاب أليم بالنسبة لهن أن يكنّ مكبّات على هذه الحركة اللامتناهية. ألا نعلم في الحلم أن الثواني القليلة التي نعتقد أننا سقطنا خلالها في الهاوية تبدو لنا أنها تدوم دوام الأبدية!

وفي أثناء المرحلة التي رسم خلالها هذه اللوحات الرمزية والصوفية، استطاع بعضهم أن يلاحظ انطواء على الذات لدى سيغانتيني. وكان هروبه في الوحدة يكشف عن ميل إلى أن ينصرف عن العالم المحيط. واكتسب فنه بعداً رؤياوياً غريباً. ولكن الإنسان سيفهمه الغير فهماً أقلّ كلما انفصل عن الواقع وأناب الإنجاز الاستيهامي لرغباته المكبوتة مناب الواقعي. وما سيعبّر عنه يتعرّض إلى خطر مفاده ألا يؤثّر في حالاتنا الانفعالية التي تشبه حالاته الانفعالية.

والتواصل بالرمز هو الذي يختاره من لايمكنه أن يصوغ أفكاره صياغة حرة، ويتمنّى مع ذلك أن لايُسكتها على نحو كامل. والرمزية تدلّ في الوقت نفسه على ماتحجب؛ إن أحد الميول هو الذي يسود تارة، وطوراً يسود الآخر. وتبيّن اللغة الغامضة لرسوم النيرفانا أن أعمق عقد سيغانتيني كانت تبحث عن أن تعبّر عن نفسها بطريقة أو بأخرى، عقد استسلم الفنان لضغطها، ولكن قوة الكبت كانت ذات فاعلية تكفي لتحجب معنى الرسم.

٢١ـ قابلية استثنائية للتصعيد، ولكن ثمة أيضاً تغيّرات مفاجئة في المزاج العصابي

أنهى سيغانتيني آخر نسخة من موضوع النيرفانا عام ١٨٩٣. ونشأت بعد زمن قليل سيرورة كانت تعبّر عن الاتجاه الذي عبّر عنه الانقلاب الموصوف آنفاً، في نهاية مرحلة بريانزا. وتكشف رسالة إلى فيتور غروبيسي، مؤرخة ٢١ كانون أول عام ١٨٩٣، عن الانتقال من المزاج الاكتئابي إلى الفرح بالحياة والعمل. ويلمّح الفنان إلى رسالة سابقة،

ويشرح نفسه: « تلك التي من سطوري تصفها أنها كئيبة كان طور من هذه الأطوار المعنوية قد أملاها عليّ، أطوار تشبه اصطدام عظم الساق بحرف حادّ فيقتلع منا صرخة! وبماأنني اعتدت على ألا أكتب إلا ما أعانيه، فتلك السطور كانت الصرخة الخالصة الصادرة عن نفسي». ويتابع عندئذ قائلاً، بعد ملاحظة عن مشروعات العمل لديه: «نعم، الحياة الحقيقية ليست سوى حلم وحيد، حلم الاقتراب بالتدريج من مثال رفيع مع أنه المثال الأبعد مايمكنه، رفيع إلى حدّ التلاشي، تلاشي المادة».

والسمة الأبرز في التكوين النفسي للفنان كانت ولاريب قدرة على التصعيد استثنائية تماماً. ولهذا السبب استعاد اندفاعه في هذا الاتجاه ليستردّ السيادة على دوافعه المكبوتة، تماما كما كان قد نجح قبل سبع سنين. ولكنه، هنا أيضاً، كان محتّماً عليه أن يصادف حداً لم يستطع أن يتجاوزه دون عقوبة. فلم يعد يفلح منذئذ في أن يسود هذه الدوافع سيادة دائمة. وماكفّت هذه الدوافع، بدءاً من نحو عام١٨٩١، العام الذي أبدع خلاله **جهنم الشهوانيات**، عن مضايقته. والأعوام التي انقضت حتى موته العجول مليئة بصراع صميمي قاد إلى تغيرات متواترة في المزاج. فسيغانتيني، الذي كان عندئذ في قوة عمره وذروة نشاطه المبدع، فريسة ترجّحات المزاج العصابية، التي كان معناها نفي الحياة. ويحاول عبثاً أن يتجاوزها كل مرة، وكانت تكلفة النصر تضحية كبيرة من الطاقة النفسية؛ وأمر قدرته على احتواء الكآبة المهدّدة لم يكن في الأغلب إلا لقاء جهود هائلة.

ومنذ هذه المرحلة، بحث سيغانتيني أكثر من أي وقت مضى عن ملاذ في عالم الاستيهامات. ألم يكن قد تعلّم هو ذاته أن الحياة في الدائرة المتخيّلة هي الأجدر بطموحاته؟ وإلى جانب التمثيلات التي علّقنا عليها آنفاً، تمثيلات **الأمهات السيئات**، أنتج سيغانتيني بين عامي ١٨٩١ و١٨٩٤ عدة أعمال خيالية أخرى لاتنتمي إلى مجال الرسم.

٢٢ـ سيغانتيني يرسم نفسه بسمات المسيح الطفل

في استيهامات النسب التي تعود إلى الطفولة، كان سيغانتيني قد منح نفسه أباً ملكاً، إذ رفع قدر نفسه على هذا النحو. والآن، يمجّد أمه بوصفها وجهاً إلهياً. وحاولتُ ألا أشرح أول الأمر لوحات كلوحتي **ثمرة الحب** و**الإلهة المسيحية** إلا من خلال «عقدة الأمومة»، وجعلت منها تعبيراً عن الغلمة المصعّدة والدوافع «السادية» ذات التعويض المغالي التي كانت تتوجّه في الطفولة الأولى إلى الأم. ولكن علينا ألا ننسى أن تعظيم الأم يرفع قدر الابن. ولفتُّ الانتباه آنفاً إلى واقع مفاده أن الطفل، في هذه اللوحات، يماهي الفنان. ولكن سيغانتيني لم يقف عند تمثيل نفسه بالمسيح الطفل؛ فبعد زمن قليل من لوحة **الإلهة المسيحية** (١٨٩٥)، رسم **صورته بريشته** رسماً له جميع الخصائص التي لصورة المسيح: والعينان الحالمتان تذكّران بالألم والكآبة. ونظرته تتّجه بحنين صوب المثُل البعيدة[١٦].

وليس ثمة أي تناقض في أن يكون سيغانتيني، الذي كان قد انفصل عن القصائد الدينية انفصالاً جذرياً، ونفى وجود إله شخصي، قد رسم نفسه المسيح. فما كان يدفعه إلى أن يتماهى على هذا النحو هو أخلاقه، وتأليهه حب الأم، وألمه. ونحن نرى هنا، كما في حالات كثيرة، عواطف العظمة تنبعث من أعماق كآبة بلغت نفي الحياة.

---

(١٦) ـ استيهامات العظمة تتجلّى لدى سيغانتيني بتفاصيل كثيرة تفلت من الانتباه أول الأمر. ففي حين، على سبيل المثال، أن لوحاته الأولى من حيث تأريخها كانت موقّعة بالأحرف الأولى من اسمه، تخلو من أية علامة من هذا النوع مجموعةٌ من لوحاته الأكثر تأخراً في الظهور. فالصورة التي رسمها لنفسه، المذكورة أعلاه، لم تتحدّد إلا بتاريخ الصنع. ومن الواضح أن وعيه بذاته كان قد تعاظم إلى درجة لم يعد يرى ضرورياً أن يضيف إلى اللوحة ملاحظة أنه كان رسامها. وثمة كثير من اللوحات الصوفية التي تُظهر شجرة تتّخذ على نحو غريب شكل S، وذلك أمر لايفوته أن يدهش المشاهد. وأفترض أن سيغانتيني كان يعتبر هذا الشكل، الذي يذكر بالحرف الأول من اسمه، علامة مميّزة موضوعة على اللوحة. إن نفسه هي التي كان قد أدخلها في الطبيعة على هذا النحو، مؤكداً إلى أي حدّ كان يشعر أنه لايشكّل سوى وحدة معها، تلك الطبيعة التي كانت تعني بالنسبة له أمه.

ولكن سيغانتيني لم يكن حالماً لاعمل له. إن العمل، على العكس تماماً، ساعده على أن يصعّد، كما في الماضي، جزءاً كبيراً من دوافعه المكبوتة. بل أتت مرحلة عكف فيها على العمل **بإفراط**. وعندما غادر سافوغنان عام ١٨٩٤ لينتقل إلى ماجولا في أنغادين العليا، دخل في المرحلة الأخيرة من حياته حيث أصبح ـ حتى نستخدم عبارة سيرفايس استخداماً جديداً ـ **متزمّت العمل**.

٢٣ـ مرحلة ماجولا: ميل إلى الصوفية وتوافق الدوافع

كانت ثماني سنين قد انقضت على صعود سيغانتيني إلى سافوغنان. وكان قد وصلها بوصفه باحثاً، واكتسب سيادة النضج بوصفه على اتصال مباشر ودائم بالطبيعة. وكان سيغانتيني يسمع نداء القمم، كما في الماضي تماماً، في حين كان قد أنزل عن كاهله عبء الكآبة التي لازمته في مرحلة بريانزا. وكان قد بلغ السادسة والثلاثين من عمره حين انتقل إلى أنغاين العليا. وتجرأ سيغانتيني أن ينفذ إلى قلب الجبل. ذلك أن بوسعه الآن، ولديه شعور مطمئن بإمكاناته، أن يحدّد لنفسه المهمات الأسمى. وكابد حباً مشبوب العاطفة للوادي الذي كان عليه أن يقضي فيه السنوات الخمس الأخيرة من حياته. وكان يمحض جبال هذه المقاطعة تقديساً دينياً.

وبدأ يرسم بماجولا لوحة لايزال المزاج المؤلم والقاتم يسحقها. ولكن العنصر الصوفي الرؤياوي غائب فيها.

وأقبلت بعدئذ مجموعة من الروائع الفنية تتميّز بعمق تصورها بقدر ماتتميّز بكمالها التقني. وسنذكر بعضاً منها؛ وتبيّن على النحو الأوضح ترجّحات المزاج التي كان رسّامها يخضع لها. ولنذكر **الحب في منبع الحياة**. ثمة ثنائي يتقدّم نحو نبع الحياة الذي يحرسه ملاك. فاللوحة تنتمي إلى المجموعة الرمزية؛ ولكنها تفلت من الحصر والأسى على خلاف اللوحات السابقة من النوع نفسه. إنها تشعّ بالوضوح والإشراق.

وثمة مزاج أكثر سكينة وأكثر بهجة يصدر عن لوحة **الربيع الألبي** (١٨٩٧). وكان سيغانتيني يرى فيها أفضل لوحاته. فهي برمّتها ذات اللوينات الأكثر وضوحاً والأكثر إنارة. ولوحة **حصاد الكلأ** أكثر خطورة. إننا نرى نساء يمارسن عمل الحقول الشاقّ. إنهن يذكّرننا بلوحة **ملتقطات السنابل** في ميلّه. والسماء مغطّاة بالغيوم القاتمة، غيوم العاصفة. إنها تتلاحق وكأنها صور ظلّيّة شبحية.

ويظهر مجدّداً موضوع الموت في لوحة **عزاء الإيمان**. ثمة أبوان يستند أحدهما إلى الآخر أمام قبر طفلهما في مقبرة صغيرة مطمورة تحت الثلج. وفي استناد أحدهما إلى الآخر، دلّ سيغانتيني بإرهاف كبير كيف أن التعزية تأتيهم من الإيمان. ولكن اللوحة تعرض سمات رؤياوية إلى جانب محتواها الواقعي. فـ«على صليب القبر المجاور تبدو رؤيا بياض القديسة فيرونيك حاملة صورة رأس المنقذ. ولكننا سنكتشف، إذا ارتفع نظرنا إلى ماوراء خط الجبال المتقطّع حتى الضياء الأثيري، إلى الأعلى، دائماً إلى الأعلى، ظهوراً سماوياً معزّياً في وجهٍ صغيرٍ مندمج باللوحة. وثمة ملاكان أجنحتهما كبيرة ينقلان جثة الطفل الصغيرة العارية إلى مملكة الفرح الأبدي» (سيرفايس).

إن النزعة إلى الصوفية، إلى مافوق الطبيعي، التي سنتكلم عليها قريباً، كانت قد استعادت سيطرتها.

ومجموعة اللوحات الكبيرة في ماجولا اختُتمت بالثلاثية: **الطبيعة، الحياة، الموت** المسماة أيضاً: «**صيرورة، وجود، زوال**». ويشي هذا الإبداع القوي برغبة الفنان: توافق الدوافع التي تصارع في نفسه الوحدة المتناغمة، وحدة الحياة والموت. إنه يعلن، بلغة الفن، وحدة كل ماهو موجود؛ وذلك أمر يجعل من عمله الأخير، الذي ظلّ غيرمكتمل، إعلان الإيمان بوحدة الوجود.

٢٤ـ الحماسة الخلاّقة تدفع سيغانتيني صوب الموت

قضى سيغانتيني في ماجولا سنوات العمل الأكثر استبسالاً. وكانت حاجته إلى العمل، التي نفهمها بفضل ما قلناه آنفاً، تمضي متنامية. وحماسته للعمل لم تكن ذات حدود، ودفعته حتى الحدّ الأقصى من قواه. ففي الصيف، كان يذهب إلى العمل منذ طلوع الفجر، سالكاً مساراً طويلاً ليبلغ مكان عمله، الذي كان يتغيّر وفق الحاجات. وكان يستمر في الرسم حتى المساء دون أن يشعر بالتعب. وفي الشتاء، كان الناس يرونه يعمل في الهواء الطلق، خلال البرد القارص. وإذا لم تكن إحدى اللوحات قد انتهت، فإنه يغمرها منذ تلك اللحظة بالمشروعات وخطط المستقبل.

فالحماسة الخلاّقة، التي يتوافق معها حب الطبيعة المشبوب العاطفة، والتمجيد الذي تتلقّاه أمام جمالها، هي التي وَقَتْه أكثر من أي شيء آخر من أن يغوص في أفكار سوداوية كلما كانت تصبح ملازمة له.

ولكن هذا الصراع الروحي البليغ الأثر كان يقترب من نهايته.

أحد أجنحة اللوحة الثلاثية، جناح **الطبيعة**، كان قد انتهى عملياً. وفي أيلول عام ١٨٩٩، كان سيغانتيني يضع كل حميّته في الجناحين الآخرين. وكان قد أنجز الجزء الأكبر من جناح **الحياة**؛ وفي الأيام الأخيرة التي قضاها في ماجولا، كان يتعجّل على وجه الضبط في جناح **الموت**. وكانت هذه اللوحة قد ظلّت غير مكتملة عندما صعد إلى شافبرغ، ١٨ أيلول، ترافقه بابا وأصغر أبنائه ماريو. وإلى هنا، حُملت له في الغد المأطورة الرئيسة التي كان ينوي أن يعمل عليها.

وكانت حميّته الخلاّقة تدفعه، دون أن يأخذ الفصل الذي يتقدّم بالحسبان، صوب هذه الارتفاعات (٢٧٠٠م) حيث كان عليه أن يسكن في شاليه رديئة من الحجارة. وبلغ في أمسية مضيئة هذا المكان، مكان إقامته النهائي.

وهاهو في قلب الصور الظليّة العالية من مملكته. وكانت ذرى بيرنينا تشعّ في ألق المساء، وانتزعت منه هذه الكلمات الحماسية: «أريد أن أرسم جبالكم، ياسكان الأنغادين، حتى يتكلم العالم برمته على جمالها!».

وأمضى نهاره يعمل على لوحة الحياة. وعندئذ أصابته نوبة من الحمّى في تلك اللحظة نفسها حيث كان الطقس يتبدّل. وكانت بداية الحمى عنيفة. وأصبحت السقيفة، التي لم يكن هيكل بنائها الضعيف يحمي من العاصفة والبرد إلا على نحو قاصر جداً، غرفة المريض.

ومانعلمه عن تطور هذه الآفة يبدو غريباً. إن سيغانتيني نهض في الليل وخرج خلال عدة مناسبات على الرغم من الحمّى، وهو يلبس القليل من الثياب، في العاصفة الثلجية. وزحف في اليوم التالي صوب لوحته التي كان قد نصبها قريباً كل القرب من الشاله وحاول أن يعمل. ونام من الضعف؛ فأُوقظ، وعانى الذين أوقظوه مشقة كبيرة في إعادته إلى البيت. ولزم الفراش إذ أصابه الإنهاك بصورة كاملة. ولكنه رفض استدعاء طبيب، في حين أن الأقرب، الدكتور برنار دو سامادين، كان مرتبطاً به بصداقة شخصية. ولم يكن مسموحاً لماريو، الذي وجب عليه أن ينزل إلى سامادين لأسباب أخرى، أن يتكلم إلى الطبيب إلا على توعّك أبيه. وأخبر الطبيب عن طريق رسول أنه كان مستعداً للذهاب إلى شافتبورغ مباشرة؛ ولكن سيغانتيني رفض. وبما أن حالته كانت تزداد سوءاً، فإن ماريو كان مرغماً على أن ينزل إلى بونتريسينا؛ وهتف إلى الطبيب الذي صعد في الليل والعاصفة، في حين أن كل شيء كان قد انتهى.

٢٥ـ صورة الموت ماثلة من أول الحياة إلى آخرها لدى سيغانتيني

ولايبدو أن المحتضر، الذي كانت عائلته قد تجمّعت حول سريره، وعى الخطر الذي كان يهدّده؛ بل كان، على العكس، ذا مزاج للمزاح أحياناً. والسماء صفت أمامه مرة أخرى أيضاً. وطلب أن يقرَّب سريره من

النافذة: وقال قولاً يعبّر عن حنينه إلى الجبل الذي يسكنه. «كان ممدّداً والنظرة مثبّتة على سلسلة الجبال التي كانت في مواجهته، تلك السلسلة التي كان يريد أن ينهي رسمها. إنه كان مشحوناً بكل نهم الرسّام والعاشق: كان يمتصّ الألوان، والأشكال، والخطوط، ذلك أنه كان يحسب أنه يبلغ بها قمة الفن» (سيرفايس).

ويلقي سلوك سيغانتيني، في الأيام الأخيرة من حياته، ضوءاً ساطعاً على عدم الوفاق الصميمي بين قواه النفسية. ويصعد سيغانتيني، إذ يشعر بقوته، جبل شافتبرغ. ويعلن من على هذا الجبل، بعبارات حماسية، هدف جهده. ويشرع في العمل، إذ يتّقد حماسة، دون تأخير، ويتعرّض وهو مصاب بالحمّى إلى الخطر بخروجه ليلاً في العاصفة الثلجية؛ وأصابه الإنهاك في حين أنه كان بحاجة إلى قواه كلها ليكافح المرض ويرفض العون الذي عُرض عليه رفضاً بعناد.

ونحن نطرح سؤالاً على أنفسنا: ألم يكن مدفوعاً إلى تسلّق هذه الارتفاعات بحاجته إلى العمل وحماسته الخلاّقة؟ ألم يرتقِ هذه الارتفاعات ليعيش فيها ويعمل، أو ألم يكن حنينه اللاشعوري إلى الموت هو الذي يحرّكه إلى جانب هذه البواعث الشعورية؟ ولن نحلّ هذا المشكل إلا إذا فزنا بتصوّر كامل ماأمكن لدلالة فكرة الموت في حياة سيغانتيني الذهنية.

وكان قد استطاع أن يرى الموت عاملاً في محيطه، في وقت مبكّر جداً من حياته. إنه فقد أخاه ثم أمه. وسمع أن موت أمه كان مرتبطاً بولادته. وكان يُروى أنه هو ذاته قدم إلى الحياة في حالة من الضعف بحيث كان ميؤوساً من إنقاذه. وكان يتذكّر أنه أفلت من الموت مرتين إفلاتاً وكأنه بمعجزة. وكان عليه إذن أن يعترف قبل الأوان أن الموت قريب من الإنسان في كل زمان، واقتضى تصوّره للحياة أن يكتسب من ذلك ضرباً من الخطورة.

ولكن هذه الأحداث القاتمة في طفولته لاتشرح القوة المفرطة لأفكار

الموت لدى سيغانتيني. ونحن سنعود بالحري إلى البواعث العميقة التي حللّناها فيما مضى. وكان لزاماً على الدوافع السادية، وعواطف الكره، وتمنيّات الموت أن تنسحب من الأشياء التي كانت تتّجه صوبها بصورة أساسية. فثمة جزء منها كان قد ارتدّ على الفرد بصورة الفكرة عن موته الخاص؛ وكان الجزء الآخر منذوراً للتصعيد، ولكنه استحال إلى ميول ذات اتجاه معاكس بفضل «تكوين ارتكاسي».

وكل دلالة التصعيد لميول الموت لدى سيغانتيني تتضّح بمعرفة واقعين: محاولته الأولى في الرسم، ولوحته الأخيرة غير المكتملة، وهما **صورتان للموت**.

وحصل، بعد خروجه بقليل من مدرسة بريرا، على منفذ إلى مدرّج التشريح، وأجرى فيه دراساته الأولى في الجثة على الطبيعة. وكما كان يُظهر مثابرة لاتعرف الكلل قرب جثة طفل قبل سنين طويلة، كانت رؤية الموت في هذه الآونة تجتذبه. وعلى هذا النحو رسم إحدى لوحاته الأولى **البطل الميت**. وخلال هذا العمل الفني، أحدث أحد الأحداث انطباعاً عميقاً لديه. إنه كان قد وضع الجثة، التي تقوم بالنسبة له مقام الموديل، على الحاجز. وفي حين كان مستغرقاً في عمله، فقد الجسم الذي كان يتعرّض للشمس صلابته، وشرع يتمايل ثم سقط إلى الأمام. وعزا سيغانتيني الشاب إلى هذا الحدث قيمة نذير شؤم، ولم يستطع خلال زمن طويل أن يتحرّر من حصر الموت.

٢٦ـ الميل المتنامي إلى الخرافة وسلطان الموت

يذكّر مرة إضافية أخرى هذا الميل إلى الخرافة، البارز جداً لدى فنّاننا، بالخصائص السيكولوجية للمصابين بالوسواس. وشكوك هؤلاء المرضى خاصةً بمدة الحياة والمصير بعد الموت. وهم على استعداد دائم لتصديق تنبّؤات من هذا النوع. وكان سيغانتيني يفعل الشيء نفسه: وسنتلقّى عن هذا الموضوع معلومات أوفر في الحال.

كان هاجس الموت لايفارقه. وحاول عبثاً أن يتخلّص منه، فقد كان يعود باستمرار، منبعثاً من أعماق لاشعوره.

وكان سيغانتيني يمنح أحلامه، كما يمنح أحداثاً أخرى، قيمة نذير الشؤم. وكلما كان يرتعب من علامات تنذر بالموت، كان يعاني الحاجة إلى عوض. وسيفهم المرء إذن أنه أعار كل ضروب التنبؤات أُذناً محابية. وكان يتمسّك على وجه الخصوص بنبوءة لصالحه: كان مكتوباً له أن يبلغ عمر تيتيان(*)، ذلك ماكان قد قيل له. ويروى أنه كان يعتقد اعتقاداً جازماً بهذه النبوءة، وعلى وجه الدقة في المرحلة التي كانت أفكاره القاتمة خلالها تضاعف هجماتها.

ولكنه لم يتوقّف عند هذا الحدّ. إنه سلك الدرب الذي نعرفه بتحليل العصاب الوسواسي. فالدفاع الأنجع ضد أفكار الموت، سواء أتوخّت الفرد ذاته أم الغير، يكمن في ضرب من نفي الموت. إن الموت لاوجود له؛ تلك هي الرغبة التي تتعلّل بها الإنسانية خلال العصور. والحال أن أولئك الذين يتمسكون بفكرة ضرب من البقاء تمسّكاً بكل قوتهم هم الذين تضايقهم استيهامات وجودهم مضايقة مستمرة: إنهم المصابون بالعصاب الوسواسي. ونحن نعرف لديهم شكلاً من الورع حيث يؤدّي الاعتقاد بالخلود دوراً كبيراً. وإذا كان ثمة حياة لاحقة، فإن ضروب اللوم المعذّبة التي يرهق بها هؤلاء المرضى أنفسهم ليست ذات موضوع: إن أولئك الذين يتّهم هؤلاء المرضى أنفسهم أنهم سبّبوا لهم الموت ليسوا ميتين على الإطلاق، ولكن حياتهم تتواصل في أماكن أخرى.

إن سيغانتيني جعل من الواقع شبيهاً بـ«الكابوس». فقد كانت سيطرة أفكار الموت عليه تمضي متنامية. وصرف طاقة كبيرة للتعويض عنها. ولكن

(*)- تيتيان (تيزيانو فيسيليو): رسّام إيطالي (١٤٩٠-١٥٧٦). أصبح، بعدمرحلة أولى تأثر بمعلمه جيورجيون، فناناً عالمياً عمل لحساب البابوات، وفرنسوا الأول، وشارل كان على وجه الخصوص، وفيليب الثاني. وفي نهاية حياته، بلغ فنه درجة عليا من التعبير عن الانفعالات المتحالفة مع جرأة تقانية كبيرة «م».

نداء الموت كان ينبعث من لاشعوره انبعاثاً يزداد تمايزاً على الدوام، في حين أن شعوره كان يعكف على مخطّطات جديدة وإبداعات جديدة، وفي حين أنه كان يبلّغ الآخرين برنامج عمله بعبارات حماسية.

ويروي سيغانتيني ذاته، على سبيل البرهان على وجود روابط مع الموتى، حادثاً كان قد حدث له قبل موته بعام على وجه التقريب. إنه كان قد ضلّ طريقه خلال نزهة في فصل الشتاء وسقط منهكاً في الثلج ونام. وسيكون بالتأكيد ميتاً من البرد لولا أن **صوتاً**، تعرّف عليه أنه يشبه **صوت أمه**، كان قد ناداه في لحظة الخطر. وعلى هذا الحادث إنما كان قد أشاد إيمانه بضرب من الحياة الآخرة.

٢٧ـ العصاب يتغلّب على التصعيد

ثمة اهتمام خاص يرتبط في رأينا بحالات **الانتحار اللاشعوري**، غير النادرة، التي حاولها بعضهم أو أنجزها. فأولئك الذين يعانون مزاجاً اكتئابياً يهملون على نحو شائع جداً إجراءات الأمن الأكثر أولية التي يرون أنها تتمّ دون صعوبة. إنهم يلقون بأنفسهم بلا رويّة أمام سيارة، يبتلعون غفلة دواء سمّيّاً بدلاً من نتاج صيدلاني غير مؤذ، أو يسبّبون لأنفسهم جروحاً بفعل رعونة ليست مألوفة لديهم. وكل هذه الأعمال يمكنها أن تحدث دون قصد شعوري، أعني يمكنها أن تنشأ من اندفاعات لاشعورية. ومثال ذلك، ينبغي لنا أن ندرج عدداً معيّناً من حوادث الجبل العالي المتواترة كثيراً في حالات الانتحار اللاشعوري.

ويصاب المرء بالدهشة من أن سيغانتيني، أليف الجبل، الذي كان يطوف المنطقة في كل فصل، رسّاماً وسائحاً وصيّاداً، يضلّ طريقه ويكون بالإضافة إلى ذلك من الطيش بحيث يجلس على الثلج وفي برد الشتاء. فأن يكون قد ضاع ونام في الثلج أمر يوقظ الشك بمحاولة لاشعورية للانتحار محتملة. ولنا الحق في أن نصوغ هذا الفرض لأن الأفكار السوداء كانت تنبعث في هذه المرحلة بتواتر خاص جداً من لاشعور سيغانتيني ولأن التطلّع إلى الموت كان واضحاً جداً. ومع ذلك ظلّ سيغانتيني عند محاولة

الانتحار. فإرادة الحياة التي كانت تعارض هذه المحاولة نجحت أيضاً في أن تُسمع صوتها، بنغمة الصوت الذي قطع النوم، نوماً كان يغلب سيغانتيني. وصوت أمه، الناشئ من أعماقه ولكنه الذي أسقطه إلى الخارج، دعاه إلى الحياة في حين أنه كان سيمضي راقداً. إن لذلك على وجه الدقة دلالة عميقة. أليست الأمومة بالنسبة له مبدأ كل حياة؟

ووصفت زوجة سيغانتيني بوضوح ذلك الأسلوب الذي أنجز به سيغانتيني عملاً يفوق طاقة الإنسان على وجه التقريب غداة حلم مستثار. وإذ وصل سيغانتيني إلى القمة، فإنه تلفّظ بالكلمات الانفعالية التي كان يبدو أنها تنبجس من الشعور بقوى غير محدودة. ولكننا نفهم نحن، من جهتنا، أن الاندفاعة صوب الحياة لم يكن بوسعها أن تقاوم هجوم أفكار الموت إلا بالتصعيد الأقصى لكل الطاقات الدافعية الممكنة. وذلك أمر يعني أن محيط الفنان لم يدرك قط، وحتى اللحظة الأخيرة، أنه كان عليه أن يقاوم الأمزجة السوداء. وربما سيُقال إنني أولي هذا الصراع الصميمي أهمية مغالية.

ولكن المعركة ضد الغرائز المكبوتة معركة خرساء؛ فإنسان ذو حساسية مرهفة بهذا القدر كحساسية سيغانتيني لاتدع شيئاً على وجه التقريب يظهر منها. وكان النصر لايزال إلى جانب توكيد الحياة قبل موته بقليل. ولم تكن علامات هذا الصراع واضحة إلا عندما تغلّبت أمنية الموت.

٢٨ـ معركة بين الحياة والموت يكشفها التحليل النفسي

ذلكم هو وضع سيغانتيني عندما ارتقى جبل شافبورغ. وعندئذ طرأ المرض الذي كان قدره. وربما كان يمكنه، على هذه المرتفعات، وعند رؤية جمال بهذا القدر، أن يستعيد، لو لم يكن قد حدث لديه هذا المرض، طعم الحياة وقوة العمل، ليفي بوعوده لسكان الأنغادين.

أفادت القوى اللاشعورية من وضع المفاجأة لمن كان يجهل حتى ذلك الحين مايعني أن يكون مريضاً وسلوكه كما وصفناه يمكنه أن يوقظ دون

منازعة الانطباع بأنه كان قد استخفّ بعض الاستخفاف، وهو الواثق من نفسه، من مرض جسمي. وعلى هذا النحو إنما كان سيغانتيني ذاته يفهم موقفه. أهو مع ذلك إذن دفاع مشروع أن يفتح المرء أبوابه للعدو الذي يحاول أن يجد ثغرة؟ نحن نرى أحياناً أن الشعور يطالب بعمل ناشئ من اندفاعة لاشعورية بوصفه عمله، ويعلّله على طريقته؛ في حين أن أسباباً أخرى غريبة عن الشعور، ومعارضة له بصورة جذرية، تتدخّل في الواقع.

وكان سيغانتيني قد استسلم لمرض خادع؛ ولكن لاإلى هذا المرض وحده. وربما كان بمقدوره أن يتجاوزه. ولكن **قوى اللاشعور الغامضة أقبلت تساعد المرض، واستدعت هي ذاتها الموت إذ يسّرت عمل التدمير.**

وكان الفنان الطافح بالحب يرتبط مع ذلك، بكل قواه الشعورية، بما كانت تعنيه الحياة بالنسبة له. وفي حين كان الموت يقترب، كان سيغانتيني يلقي نظرة متيّم على جباله العزيزة التي كان فنه يرغب في أن يمجّد أيضاً جمالها.

ولكننا نعلم أن الرجل نفسه، الذي كان يريد أن يحضن الحياة كلها بحب لانهاية له، كان يخفي في أعماق ذاته إرادة أن يدمّر حياته الخاصة.

وتتيح لنا وجهة نظر التحليل النفسي أن نفهم معركة القوى الشعورية واللاشعورية، وتجعلنا نحسّ بهذا التنافر الصميمي. إنها ترفع لنا الحجاب عن كل دراما الحياة لهذا الموجود الذي مات مبكّراً: كان ظلّ الموت يرافقه، وهو المبدع الذي لايعرف التعب، في كل خطوة من خطواته.

الفصل الثاني
قصة لإدغار بو تشرحها سيرة المؤلف الذاتية

مقدّمة

أحد الأعضاء المؤسّسين لجمعية التحليل النفسي في باريس (التي احتفل ببلوغها الخمسين عاماً ١٩٧٦) هو الأميرة ماري بونابارت. وأدّت الأميرة، التي حلّلها فرويد تحليلاً نفسياً، دوراً كبيراً في حياته، كما في حركة التحليل النفسي الفرنسية. إنها هي التي، في الواقع، قدّمت الفدية إلى النازيين الذين فرضوها ليتركوا فرويد، الذي بلغ الثالثة والثمانين من عمره آنذاك، يغادر فيينا وبعض أفراد أسرته. ولم يتمكن من الحصول على تأشيرة خروجه إلا بعد أن وقّع وثيقة تشهد أنه كان يعمل ويعيش بحرية تامة في ظلّ النظام النازي. وقبل فرويد مضيفاً هذه الجملة: «بوسعي مخلصاً أن أنصح بالغوستابو للجميع. . .»[1].

وتبدي ماري بونابارت، فيما يخصّها، اهتماماً شغوفاً بعصرها، وعلى وجه أخص بكشوف فرويد التي نذرت لها جزءاً كبيراً من وقتها ومن أموالها. وقادها فضولها الفكري في وقت مبكّر جداً إلى أن تطبّق التحليل النفسي خارج حقل العلاج. فلنعبّر عن

(١) ـ ذكرها جونز، المجلد الثالث، ص٢٥٨.

اعتبارنا على وجه أخص لتفسيرها أساطير الحرب[٢]. وتأليفها في «التحليل النفسي التطبيقي»، الأكثر أهمية، يحتويه دون منازعة هذان المجلّدان الكبيران اللذان تخصّصهما لإدرغار بو عام ١٩٣٣ : وفيهما يكمن المثال النموذجي على طريقة السيرة الذاتية ـ بل السيرة المرضية ـ، لأن المؤلفة تقيم علاقات بين حياة مؤلف وبين عصابه وإبداعه.

ومهما كانت هذه المحاولة ذات أهمية، فإنها لا تتعرَّض تعرّضاً أقلّ للنقد: فهل تكفي حقاً محتويات مؤلف وحدها، إذا قورنت بالسيرة الذاتية للمؤلف، أن تستنفد اتجاه هذا المؤلف؟ والواقع أن أحداث الحياة لمؤلف من المؤلفين، أحداث يعرفها المحلّل النفسي، ليس لها من وجهة النظر هذه، في نهاية المطاف، دلالة أكبر من الدلالة التي لأفعال مريض وحركاته ينقلها إلى ّل، شخص ثالث . .وهذه المقاربة تمضي متناقضة٩ ١٤٩١٤٩١٤٩١ المحلـ مع التحليل النفسي المفهوم جيداً: فإذا كان التحليل النفسي يعيد تكوين تاريخ، فإنه ضرب من **التاريخ الذاتي**. ومن المؤكد أننا نسلّم بأن حضور موضوع متواتر في تأليف مؤلف يمكنه في بعض الأحيان أن يكون مرتبطاً بحدث حدث في حياة المؤلف. ولكن اكتشاف العلاقة بين هذا الحدث والتأليف لا يكفي كفاية جيدة لتوضيح جميع أبعادها. ذلك أن اللاشعور يستولي على بعض الوقائع التي يجعلها تؤدّي دور امتثال يرمز إلى استيهام رغبة. وأخيراً، إن النهج الذي تبنّته ماري بونابارت، وتتوخّى المحتويات وحدها، لا يقدّم الوسيلة القادرة على أن تشرح نوعية التأليف: فالمحتويات اللاشعورية ذات وحدة في الشكل مؤكدة ـ وحسبنا مثال عليها الأوديب، الماثل في هاملت وفي مسرح الجادّة على حدّ سواء.

---

(٢) ـ إنها تقصد بـ«أساطير الحرب» تلك الإسقاطات للحالات الانفعالية أو السلوكات، المنجزة على العدو في بلد محارب، إسقاطات تتيح المجال لقصص خرافية أو لاستيهامات تنتشر بالشائعات وحتى في الصحافة.

*فدراسة ماري بونابارت تنطوي، لهذه الأسباب جميعها، على بعض العيوب التي يمكنها أن تُكتشف، بدرجة أدنى، في مؤلف فرويد، **ليونار دو فنسي**.*

ومحاولة ماري بونابارت يبعث فيها الحياة نَفَسٌ قوي لن يظلّ القارئ، ونحن نأمل ذلك، غير حسّاس به.

النص

«حقاً! إنني عصبي جداً، عصبي بفظاعة - كنت كذلك دائماً؛ ولكن لماذا تزعمون أني مجنون؟» بهذه العبارات يبدأ بطل **القلب الكاشف**، إذ يكتب مجدّداً كما في **القطة السوداء** أو في **شيطان الفساد**، من أعماق سجنه حيث ألقته جريمته. «المرض شحذ حواسّي؛ إنه لم يدمّرها؛ إنه لم يضعفها. كان حسّ السمع عندي مرهف جداً، أكثر من كل الحواس الأخرى. سمعت كل أمور السماء والأرض. وسمعت كثيراً من أمور جهنم. فكيف أكون إذن مجنوناً؟ انتبهوا! وراقبوا بأية حالة من الصحة، وبأي هدوء، أقدر على أن أقصّ عليكم حكايتي». وعلى هذا النحو يبدأ هذه القاصّ، الذي يريد بو بالتأكيد أن يقدّمه لنا بوصفه مجنوناً، أو على الأقل بوصفه كان فريسة شيطان الفساد، بل بوصفه مجنوناً حقيقياً يحكم أنه كذلك بنفي جنونه الخاص.

«يتعذّر عليّ أن أقول كيف دخلت الفكرة في البدء مخيخي؛ ولكنها ما إن تكوّنت حتى لاحقتني ليلاً ونهاراً». وسرعان ما سنرى من أية طبيعة كانت هذه الفكرة الغالبة كما يُقال في الطب النفسي. «أما الهدف، فلم يكن ثمة هدف قط. ولم يكن للانفعال يد في الأمر. كنت أحب الرجل الطيب الطاعن في السن. ولم يكن قد أساء إلي قطّ. ولم يكن يوجّه إليّ إهانة على الإطلاق. وفي ذهبه، لم يكن لديّ أية رغبة». ذلكم مايشبه على نحو غريب

تمثيلاً بالعكس للعلاقات بين إدغار وأبيه بالتبنّي، السيد آلان! ولكن لنصغ إلى السبب الذي يحدّده قاصّنا لفعله: أعتقد أن عينه كانت هي السبب! نعم، إن الأمر كذلك! إن إحدى عينيه كانت تشبه عين نسر، عيناً زرقاء باهتة، ووَذَمَة فوقها. وكان الدم يتجمّد في عروقي كل مرة كانت نظرة هذه العين تسقط عليّ. وصمّمت على هذا النحو، ببطء، ،بالتدريج، أن أستأصل حياة الشيخ، وأن أتخلّص بهذه الوسيلة من العين إلى الأبد».
فالعين المغطّاة بودقة - حتى ولو بوسعها أيضاً أن ترى من خلالها أو جانبياً، إذ تظلّ الودقة غير كاملة - تكافئ عيناً مقفوءة، وها نحن نعود إلى موضوع **القطة السوداء**. فالشيخ محكوم بالموت للسبب نفسه الذي حُكم به على الهررة. ولكن هذا القتل نفسه، ومثله القتل الذي اقتُرف في **شيطان الفساد** على الأب أيضاً، - هناك لأخذ ذهبه، وهنا لإزالة العين المفقوءة - سيكون قتلاً مع سابق التصوّر والتصميم: «لو أنكم رأيتم بأية حكمة تصرفت! بأي احتياط، بأية فطنة، وبأي مكر، باشرت العمل!» إن الأب، في الواقع؛ شخصية مرهوبة الجانب وتقتضي أن تُقارب بحذر. «لم أكن قط محبّباً إلى نفس الشيخ في فترة من الفترات أكثر مماكنت خلال كامل الأسبوع الذي سبق القتل. وكنت في كل ليلة، نحو منتصفها، أبرم مزلاج باب غرفته وأفتحه - آه! على مهل جداً! وكنت أُدخل عندئذ فانوساً أخفي نوره متى أشاء محكم الإغلاق، لايترك أي نور يتسرّب منه، عندما كنت أشقّ باب الغرفة شقاً يكفي لإدخال رأسي؛ ثم كنت أُدخل رأسي. . . وأحرّكه ببطء - ببطء كبير كبير - بحيث لاأزرع الاضطراب في نوم الشيخ. وكانت ساعة كاملة تلزمني لأُدخل كل رأسي من خلال فتحة الباب إدخالاً إلى الأمام يكفي لأراه نائماً في سريره. . . وعندما يكون رأسي داخل الغرفة تماماً، كنت عندئذ أفتح الفانوس بحذر - آه! بأي حذر، بأي حذر! - ذلك أن مفصلته كانت تصرّ. وكنت أفتحه إلى حدّ يكفي على وجه الضبط ليسقط بصيص غير مدرك من

النور على عين النسر. وذلك مافعلته خلال سبع ليال طوال. . . ولكني وجدت العين مغلقة على الدوام؛ وكان متعذّراً على هذا النحو أن أنجز العمل؛ ذلك أن الشيخ لم يكن هو الذي كان يغيظني، ولكن عينه الخبيثة. وكنت أدخل غرفته كل صباح بجرأة، عندما كان يطلع النهار، وأتكلم إليه بشجاعة وأدعوه باسمه بلهجة وديّة، وأستعلم كيف كان قد قضى ليله. وأنتم ترون أنه كان شيخاً نافذ البصيرة في الحقيقة لو أنه كان قد ظنّ أنني كنت أتفحّصه خلال نومه كل ليلة، في منتصفها على وجه الضبط». ومن المؤكد أن الابن تغلّب على الأب بالفطنة في كل ذلك. ونحن، إذا قرأنا لائحة الفتى الطافحة بالمقاصد القاتلة، نقدّر أمراً محتملاً رؤية إدغار الصغير عندما كان يدخل دون شك أيضاً غرفة «با» «كل صباح»، «يدعوه باسمه» «با» و«يستعلم كيف كان قد قضى الليل»، وفق العرف المفروض على الأطفال الذين ينبغي لهم أن يظلّوا مهذبين، ودودين، حتى في الأيام التي تملأ خلالها الصفعات الحديثة التي يتلقّونها نفوسهم بعواطف أخرى مختلفة كل الاختلاف.

٢ـ الابن الثائر على أبيه

«أخذتُ في الليلة الثامنة احتياطاً أكبر أيضاً في فتح الباب. فالإبرة الصغيرة لساعة يد تتحرك أسرع مماكانت تفعل يدي. ولم أكن أبداً، قبل هذه الليلة، قد أحسست بكل مدى قدراتي وفطنتي. وكنت لاأكاد أقدر على أن أكبح أحساساتي بالنصر. تخيّلوا أنني كنت هناك، أفتح الباب، تدريجياً، وأنه حتى لم يكن يحلم بأعمالي وأفكاري السرية! وأفلتت مني ابتسامة صغيرة لهذه الفكرة؛ وربما سمعني؛ ذلك أنه تحرّك فجأة على سريره، كما لو أنه كان يستيقظ. وربما تعتقدون الآن أنني انسحبت، ولكن لا. كانت غرفته سوداء سواد القطران، مادامت الظلمات كانت كثيفة ـ ذلك أن مصراعي الباب كانا مغلقين بعناية خوفاً من السارقين ـ ولما كنت أعلم أنه عاجز عن رؤيةانفراج الباب، فإنني واصلت أدفعه دفعاً أكثر، أكثر دائماً.

«كنت قد أدخلت رأسي، وعلى وشك أن أفتح الفانوس عندما انزلق إبهامي على قفل الحديد الأبيض، فانتصب الشيخ الطيّب في سريره صائحاً: من هناك؟».

هاهما الخصمان منتصبان على هذا النحو وجهاً لوجه، الابن يراقب من خلال الظلام، والأب مهدّد. «بقيت جامداً كلياً، ولا أقول شيئاً. ولم أحرك عضلة واحدة خلال ساعة كاملة، ولم أسمعه خلال هذا الزمن كله يعود للرقاد. وكان دائماً جالساً الجلسة نفسها، متنصّتاً ـ تماماً كما كنت أفعل خلال ليال بكاملها، مصغياً لساعات الموت في الحائط».

ويلي هنا وصف الذعر المتعاظم لدى الشيخ. ثم يستأنف القاص حكايته: «وعندما انتظرت زمناً طويلاً بصبر جميل دون أن أسمعه يعود إلى الرقاد، صمّمت أن أفتح الفانوس قليلاً... إلى أن انطلق أخيراً شعاع واحد باهت، كخيط العنكبوت، من الشقّ ووقع على عين النسر.

«كانت عين النسر مفتوحة، مفتوحة فتحة كبيرة، واستشطت غضباً حالما نظرت إليها. رأيتها بوضوح كامل، ذات زرقة باهتة كلها ومغطّاة بحجاب قبيح كان يجمّد النخاع في عظامي؛ ولكنني لم أكن قادراً على أن أرى غير ذلك من وجه الشيخ أو من شخصه؛ ذلك أنني وجّهت الشعاع على وجه الدقة وكما لو كان التوجيه بالغريزة، إلى المكان الملعون». ولا يقول لنا القاص إن كان الشيخ قد رأى شعاع النور ينتشر في الغرفة، بعينه الأخرى أو بالعين ذات الودقة، التي تستمرّ قدرتها على الرؤية في أن تظلّ مبهمة. ومفعول الشعاع، الدقيق «كأنه خيط عنكبوت»، والمنتشر حتى العين ذات الودقة، مفعول هائل مع ذلك. «الآن، ألم أقل لكم إن ماتعتبرونه جنوناً ليس إلا إفراطاً في حدّة الحواس؟». يعتقد المرء أنه يسمع مصاباً بالذهان الهذائي يدافع عن هلوساته السمعية. «الآن، وأقول ذلك لكم، ثمة ضجة خرساء، مخنوقة، متواترة، جاءت إلى أذني، شبيهة بالضجة التي تحدثها

ساعة مصرورة بالقطن. **إنها النبضات**، وأنا أتعرّف على الضجة جيداً أيضاً. إنها كانت خفقان قلب الشيخ. وزاد الخفقان غضبي، كما يقوّي قرع الطبل شجاعة الجندي».

٣ـ القتل المرتكب، والعين الجهنمية تنغلق أخيراً

يتمالك القاتل نفسه ويظلّ أيضاً جامداً خلال زمن، والآن «الشعاع المستقيم على العين»، في حين أن «شحنة القلب الجهنمية» تدقّ دقاً يزداد قوة. ومع ذلك يزداد ذعره كلما تنامت قوة هذه الضربات. «لكن الخفقان كان يصبح دائماً أقوى، دائماً أقوى! وكنت أعتقد أن القلب سينفجر. وهاهو حصر جديد يسيطر عليّ: كان بوسع جارٍ أن يسمع الضجة! وكانت ساعة الشيخ قد جاءت! ومع صيحة قوية، فتحتُ الفانوس فجأة وانطلقت في الغرفة. ولم يصرخ سوى صرخة، صرخة واحدة. وفي لحظة ألقيته على الأرضية الخشبية، وقلبت عليه كل الثقل الهارس، ثقل السرير. وابتسمت عندئذ بسعادة، إذ رأيت مهمتي ناجزة جداً. ولكن القلب خفق خلال بعض الدقائق خفقاناً بصوت أبحّ. إنه أمر لم يعذّبني مع ذلك؛ فلم يكن بوسع أحد أن يسمعه من خلال الجدار. وكفّ عن الخفقان مع انقضاء الوقت. وكان الشيخ ميتاً. ورفعت السرير، وفحصت الجسم. نعم، إنه كان متصلّباً، متصلباً ميتاً. ووضعت يدي على القلب، وأبقيتها خلال عدة دقائق. ليس ثمة أي نبض. إنه كان متصلّباً ميتاً. إن عينه لن تعذّبني أبداً من الآن فصاعداً».

ثم يصف القاتل لنا «الاحتياطات الحكيمة» التي استخدمها «ليخفي الجثة»، وهي تبرهن، إذا صدّقناه، على توازن عقله. « الليل كان يتقدّم، وعملت عملاً شاقاً، ولكن بصمت. فقطّعت الجسم. قطعت الرأس، ثم الذراعين، ثم الساقين.

«ثم اقتلعت ثلاثة ألواح خشبية من أرضية الغرفة، ووضعت الكل بين

الألواح الأردوازية. ثم أعدت وضع الألواح الخشبية بمهارة فائقة، ببراعة فائقة بحيث أن أية عين إنسانية ـ حتى ولاعينه! ـ لن يكون بوسعها أن تكتشف فيها أي شيء مريب. ولم يكن ثمة شيء يقتضي الغسل، لاوجود للطخة واحدة، ولالبقعة دم. وكنت منتبهاً لذلك كل الانتباه. ثمة سطل كان يمتصّ كل شيء، ها! ها!».

وعندئذ ـ إنها الساعة الرابعة صباحاً ـ ثمة قرع على باب البيت الموجود على الشارع. إنهم ضباط شرطة أتوا يفتشون، من جراء «صرخة كان قد سمعها أحد الجيران خلال الليل».

ولكن القاتل الذي نتكلّم عليه يشعر أنه هادئ جداً. إن «الصرخة، يشرح القاتل، كنت أنا الذي (كذا) أطلقها في حلمي. الشيخ الطيّب. . . كان مسافراً. . . » وبوصفه بشيراً مناسباً بالقاتل في **الهر الأسود** (قصة كتبها هو ذاته دون ريب بعد **القلب الكاشف**)، فإن السفّاح الذي نتكلم عليه يطوف بزوّاره خلال البيت ويدعوهم إلى أن يبحثوا جيداً. «وقدتهم في نهاية المطاف إلى **غرفته**. أريتهم كنوزه، في أمان تام، ذات ترتيب كامل. وجلبت، في حماسة ثقتي، كراسي من الغرفة ورجوتهم أن يستريحوا فيها من تعبهم، في حين أنني أنا وضعت كرسيّ الخاص، بجرأة مجنونة لنصر كامل، على المكان ذاته، الذي كان يحجب جسم الضحية». ذلكم ما يعلنه القاتل في **الهر الأسود**، ضارباً بيديه عرض الحائط، ويذكر من جهة أخرى جميع المجرمين الذين يعودون للتردّد على مكان جريمتهم

٤ – ملحمة حديثة لقتل الأب

وعندئذ تستجيب الضحية، كما يناسب، من أعماق قبرها، لتبجّج قاتلها. فالتمثال الحجري المنصوب على قبر الفارس الآمر (كومندور) يقبل دعوة دون جوان ويذهب إليه. والهر المسجون يصرخ. والشيخ ذو القلب

الصاخب يستجيب على طريقته. «كان الضباط. . . إنهم جلسوا وتحدثوا بأمور مألوفة كنت أستجيب لها بغبطة. ولكنني أحسست، بعد انقضاء بعض من الزمن، أنني كنت قد أصبحت شاحباً، وتمنّيت ذهابهم. رأسي كان يؤلمني، وكان يبدو لي أن ثمة طنيناً في أذنيّ. . . » وازداد الطنين «بقدر ما اكتشفت في النهاية أن الضجة لم تكن في أذنيّ». فالهلوسة السمعية تتجدّد.

«ولاريب في أني أصبحت عندئذ أكثر شحوباً؛ ولكني كنت لاأزال أثرثر بسرعة أكبر، رافعاً صوتي. وكان الدويّ يزداد دائماً، ماذا كان بوسعي أن أفعل؟ إنها كانت **ضجة خرساء، مخنوقة، متواترة، تشبه شبهاً كبيراً تلك الضجة التي تحدثها ساعة مصرورة بالقطن**. وتنفسّت تنفساً حاداً ـ كان الضباط لايسمعون أيضاً. وتحدّثت بسرعة أكبر، وبعنف أكبر، ولكن الضجة كانت تتنامى باستمرار. ونهضت. . . » وجهود الشقيّ أصبحت متفاقمة العنف لخنق هذه الضجة المتنامية. ولكنه عبثاً يذرع أرضية الغرفة بخطىً واسعة ثقيلة ويجعلها تصرخ من قوائم كرسيّه، و«الضجة كانت دائماً سائدة، وتتنامى إلى مالانهاية له. وكانت قد أصبحت أقوى وأقوى! دائماً أقوى! ودائماً كان الرجال بتحدّثون، يمزحون ويبتسمون. أكان ممكناً أنهم لايسمعون؟ إلهي ذو القوة الكلية! كلا، كلا! إنهم كانو يسمعون! وكانوا يرتابون! إنهم **كانو يعلمون**، ويجعلون من رعبي تسلية لهم!». ويصرخ القاتل الذي نتكلّم عليه، تحت سيطرة هذه الفكرة، إذ لايقدر على تحمّل هذه السخرية تحملاً أكثر:

«ـ أيها التعساء! . . . لاتخفوا الأمر زمناً طويلاً! أعترف بالجريمة! اقتلعوا هذه الألواح الخشبية! إنها هنا، إنه هنا! إنها خفقات قلبه الكريه!».

تلك هي هذه القصة، ربما كانت الأكثر مباشرة، والأكثر بساطة من حيث أسلوبها، وهي بذلك ولاريب إحدى أكثر قصص بو **حداثة**. إنها

تعتبر النسيم المتقدّم لهذه الملحمة الكبرى، ملحمة قتل الأب من تأليف دستوفسكي[٣].

٥- عندما يتمركز الليبيدو على عضو حيوي: شروط إبداع أدبي

يقال[٤] إن **القلب الكاشف**، الذي نجد ذكراً له في مراسلات بو[٥] نحو نهاية عام ١٨٤٢، كان مؤلفاً ولاريب تحت تأثير ذكرى الأزمة القلبية الخطيرة التي عاناها الشاعر نحو صيف العام نفسه عندما عاد من ساراتوغاسبيرننغز. وربما كانت هذه الإصابة الخطيرة هي، في رأي هيرفي ألّن، ثالث أزمة قلبية تثير القلق عاناها إدغار بو منذ ١٨٣٤-١٨٣٥[٦]، وكانت السبب العرضي الذي حثّ بو على أن يختار على وجه الضبط هذه اللغة، لغة ضربات القلب التي يكتنفها الحصر، ليعبّر عن العقد العميقة التي سندرسها. وكانت هذه اللغة هي نفسها التي كان عليه فيما بعدُ أن يستخدمها، في حين أن قلبه كان في حال من المرض الأشدّ أيضاً، ليعبّر في قصيدة من **أجل أنّي** عن تعب العيش[٧]. ولكن كل ماتحتويه قصة **القلب الكاشف** ليس بوسع هذا الشرح أن يستنفده على الإطلاق.

ونعلم في الواقع، مهما كان ذلك ممكناً أن يكون عسيراً على الإدراك بالنسبة للذهنية الشعورية، أن وظائف كل عضو من أعضاء جسدنا ليس لها، في حياتنا النفسية، مايمثّلها تمثيلاً يقابل الأهمية الحيوية لكل عضو من هذه

---

(٣)- انظر عن دستوفسكي دراسة فرويد، دستوفسكي وقتل الأب، في دستوفسكي، ترجمة أندره بوكلر إلى الفرنسية، باريس، غاليمار، ١٩٣٠.

(٤)- هيرفي ألّن في **إسرافيل**، ص٥٦٧.

(٥)- مراسلات **لويل إلى بو**، بوستون، ١٧ كانون أول ١٨٤٢ (**دار نشر فيرجينيا**، المجلد ١٧، ص١٢٥).

(٦)- **إسرافيل**، ص٥٤٠.

(٧)- تأوّه ونواح - التنهّد، النحيب - هدأتا الآن، مع هذا الخفقان المرعب للقلب: آه! هذا المرعب، الخفقان المرعب».

الأعضاء. وبنيان القلب على وجه الخصوص هو من الأهمية الحيوية بحيث أنه الموت منذ أن يتوقّف عن النبض. وبوسع بالمرء بالتالي أن يعتقد أن ضربات القلب تنعكس في الحياة النفسية انعكاساً ذا صدى كبير. وليس الأمر على النحو نفسه مع ذلك بالنسبة للاشعور: فضربات القلب، شأنها شأن التوسّعات الإيقاعية للقفص الصدري التي هي حركات التنفّس، لاتزعج لاشعورنا. إنها تنتمي إلى هذه الأفعال النباتية التي تحدث عادة في المنطقة العضوية الموجودة حتى خلف حياتنا النفسية اللاشعورية.

ولكن عندما يصيب اضطراب عضوي مؤقت أي عضو من هذه الأعضاء ذات الأهمية، أو حتى دون ذلك، تحت تأثير التحوّل العصبي الهستيري أو التحوّل العصبي بفعل توهّم المرض، فإن هذه الأعضاء يمكنها أن تبلغ المستوى الأول من اهتماماتنا. وهي مع ذلك لن تصل إليه أبداً بكل بساطة لمجرّد وظيفتها في ذاتها: إنها تكون عندئذ موظّفة بشحنة ليبيدية توظيفاً مغالياً. إنها، بالإضافة إلى وظيفتها الخاصة، تمثّل، في هذه الحالة، الوظيفة الليبيدية للعضوية بكاملها، وظيفة ليبيدية «انتقلت» في الجزء الأكبر منها إلى هذه الأعضاء. وفي هذه الاضطرابات العصابية التي لاتمضي إلى حدّ النكوص النرجسي العميق الذي يشرط توهّم المرض، بوسع هذه الشحنة الليبيدية المغالية للعضو المتألم أن تُستخدم للتعبير عن علاقات الفرد بالآخرين، تلك العلاقات الخاصة بالموضوعات.

٦- هل ظلمات المشهد البدائي هي التي كانت تفرض على بو ظلمات قصته؟

ذلكم هو **القلب الكاشف** لإدغار بو. أشرنا آنفاً عابرين: الشيخ المقتول يحمل أكثر من سمة من سمات السيد ألان. والحال أن هذا العَرَض ذاته، عرض القلب المصاب بالحصر، لابدّ له من أن يكون: فمنذ إقامة أسرة ألان في انغلترا، عام ١٨٢٠، ألم يكن السيد ألان قد أُصيب بهجمة الاستسقاء الأولى، بهذا المرض ذاته الذي كان لابدّ له من أن يتغلّب عليه عام

١٨٣٤ ، إذ تفاقم مع العمر؟ والمرء يتذكّر اللقاء الحاسم بين الأب المتبنّي والابن المتبنّى، وعصا المصاب بالاستسقاء، التي يلوّحها على الدخيل في البيت الأسري. وحصر القلب الخافق في صدر الشيخ القتيل مشتقّ على هذا النحو، مباشرة ولاريب، من القلب المصاب بالاستسقاء، القلب اللاهث، المرهق، للتاجر الإيقوسي، الذي ربما كان إدغار بو، تحت تأثير العقد العميقة التي سندرسها للتو، قد وحّد في اللاشعور قلبه الخاص لاحقاً، في بعض الأحيان، ـ في التوحّد بالأب، المألوف لدى جميع الأبناء ـ قلب الكحولي والعصابي، بهذا القلب.

ذلك أن الواقع الوحيد الذي يكمن في أن السيد ألان كان مصاباً بالاستسقاء لايشرح المادة كلها، مادة قصة الحصر، **القلب الكاشف**. وينبغي للمرء، ليفهم المحرّكات العميقة التي تدفع الناس إلى الحلم والفنّان إلى الإبداع، أن يدرك الغرائز الحيوية الأولية التي تسكن اللاشعور بكاملها.

والحال أننا نرى ذلك أيضاً في **الاغتيال المزدوج في شارع مورغ ورجل الجماهير**: الغريزة الجنسية لدى الطفل يقظة أبكر بكثير مما يعتقد الراشدون. ويحمل الطفل في نفسه، منذ عمر غضّ إلى حدّ لايُصدّق، تلك الآليات الغريزية ذات التكوين المسبق، إذ تتيح له أن يسجّل الأفعال الجنسية التي يمكنه أن يكون الشاهد عليها. فأن يكون إدغار قد شاهد أفعالاً مماثلة خلال الزمن الذي كان يشاطر فيه سكنى غرف المرور إلى غرفة أمه، الفنّانة الجوّالة الفقيرة، ذلك أمر تشهد عليه بالتأكيد على وجه التقريب جريمة إنسان الغاب. ولهذا الاعتداء نفسه، اعتداء ظلّ مجهولاً في ضباب لندن، هذا الضباب نفسه الذي وقع فيه فرانس ألان مريضاً بمرض خفيّ، إنما وُصف رجل الجماهير بـ«نموذج الجريمة الغامضة وعبقريّها». ذلك أن الاعتداء الجنسي المنجز على الأم هو، بالنسبة للطفل، النموذج الأصلي لكل جريمة في زمن التصور السادي للجماع.

وإذا كـان الراشـدون، في الزمن الذي لايزال الطفل خـلاله صـغـيـراً جداً، لايخشون مع ذلك في بعض الأحيان أن ينجزوا أمامه الفعل الجنسي في النور، فإنهم سرعان مايحتمون من عينيه، التي يمكنهما أن تستفيقا، بحصن الظلمات، هذه الظلمات التي مدحها المؤلف جداً في **القلب الكاشف**، والتي يمكنها أن تجعل الغرفة «سوداء سواد القطران». وهذه الظلمات، فضلاً عن ذلك، هي المسرح الأثير لألعاب الإنسان المتمدّن الجنسية. والرقابة الاجتماعية المحيطة ألقتها في هذا المسرح.

ومع ذلك تستمرّ الغريزة الجنسية المتيقّظة لدى الطفل، حتى من خلال الظلام، في أن تدرك وتسجّل. وماراه وهو صغير جداً يمكنه أن يساعده في ذلك، ولكن السمع يكفي حتى في حال غياب الرؤية. فالجماع ترافقه في الواقع أصوات محدّدة، حركات إيقاعية، تنفّس متسارع، تتناسب كلها مع ضربات القلب المتكاثرة. وإذا كانت ضربات القلب لاتُسمَع عن بعد، فإن اللهاث الذي ترتبط به هذه الضربات ارتباطاً منتظماً، وهو يذكّر بها لدى كل فرد، تسمعه على نحو غريب أذنا الطفل المتنصّتتان في سكون الليالي.

ولهذا السبب لن تصيبنا الدهشة من أن نجد في **القلب الكاشف** ذكر حدّة للسمع خارقة للطبيعة على وجه التقريب. ففي ذلك ولاريب ذكرى لاشعورية مفادها أنه سمع خلال الليل، وهو طفل، «أمور جهنم»[8] التي هي اعتداءات أبيه على أمه. ونجد الذكرى اللاشعورية نفسها مجدّداً في منشأ كثير من الهلوسات السمعية لدى المصابين بالذهان الهذاني.

٧- من الجريمة الجنسية المقترفة ضد الأم إلى عقوبة الأب

ضربات قلب الشيخ، هذه «الشحنة الجهنمية» التي تصبح «متسارعة أكثر فأكثر، وأعلى في كل لحظة أكثر فأكثر»، هي على هذا النحو شحنة القلب المنطلق إلى الهجوم، في الفعل الجنسي، على المرأة واللذة القصوى.

---

(٨)ـ انظر هنري باربوس، جهنم، المكتبة العالمية، ١٩٠٨. إن الجنسية تتماثل في هذا الكتاب بـ«جهنم».

ومن هنا منشــأ، ولاريب، هذا **التعاظم** العنيف في ضـربات القلب الذي ينتفخ انتفاخاً مزدوجاً ليفضي في المرة الأولى إلى موت الشيخ، وفي المرة الثانية إلى توقيف القاتل، توقيف يمضي إلى الموت أيضاً ـ مستجيباً على هذا النحو؛ في مناسبتين، لعقوبة المثْل، عقوبة **قاتل** الأم، ثم عقـوبة **قتل** هذا القاتل.

وسيكون على هذا النحو، في حقيقة الأمر، رجل الجماهير، الراقد في سرير الشيخ في **القلب الكاشف**، الذي يتلقّى فيه عقوبته العادلة. وكما أن المكبوت ينتهي إلى الظهور مجدّداً في الأعراض العصابية، في أوساط الكاتب نفسها، فإن أثر الجريمة، القلب الخافق في اللذة، يبدو هنا مجدّداً في العقاب، مع القلب الخافق في حصر الموت.

وتحت السرير من جهة أخرى، مسرح الجريمة نفسه ـ الاعتداء الجنسي ـ إنما كُتمت أنفاس الشيخ. فأداة الجريمة تصبح على هذ النحو أداة العقوبة، الأداة نفسها.

وإذا كان شعاع النور الصادر من الفانوس ينفذ مع ذلك إلى الظلمات الكثيفة، الشبيهة بسواد الزفت، التي يُراقب خلالها الشيخ الراقد ـ أو القلب الخافق ـ، فإن علينا أن نرى في ذلك ولاريب انعكاس الرغبة العنيفة للطفل، خلال الزمن الغابر، في أن يرى وأن يُرى مع ذلك على الرغم من الظلام. إنني عرفت شاباً تعود لديه، في التحليل، ذكرى أنه رصد الفعل الجنسي لأبويه، ذكرى على صورة حلم كان يرى نفسه فيه صغيراً جداً، يراقبهما بآلات تصوير ضوئي، بدلاً من العينين، مجهزّة بسجاف. ومايكاد التصوير يكون قد برز إلى الوجود في أيام إدغار بو، والفانوس هنا يحلّ محلّ آلة التصوير، رمز النظرة. ومن المعلوم أن الأشياء المضاءة ليست هي التي، في تصورات الناس البدائيين، كانت ترسل أشعتها إلى العين، بل العين هي التي ترسل شعاعها إلى الأشياء التي تلاحظها. وهذه الفكرة البدائية للرؤية

موجودة مجدّداً على نحو ضمني في طريقة النظر، خلال الظلمات، لدى الرجل الذي يفتح باب فانوسه قليلاً كما الجفن. وإذا أدنينا هذا العنصر في القصة من العنصر الرئيس، ضربات القلب، تكوّنَ لدينا انعكاس كلي للحنين، البصري والسمعي معاً، الذي لم يكن ثمة مناص من أن يحتفظ به إدغار الصغير، حتى في بيت أسرة آلان، إلى المشاهد الجنسية التي كان قد استطاع أن يلاحظها في زمن أمه أليزابيت.

٨- عين أقلّ تكافئ خصاء

والسبب الذي من أجله تحكم شخصية الابن بالموت، في هذه القصة، على شخصية الأب مختلف كل الاختلاف مع ذلك. فالقاصّ يصرّح أنه يحب «الشيخ الطيّب» الذي «لم يكن قد فعل قط مايضرّه»، و«لم يكن قد شتمه قط»، و«ذهبه لم يكن يشتهيه على الإطلاق»: كثير من الامتثالات بالعكس، كنا قد أشرنا إليها آنفاً، لعلاقات إدغار بمايدعوه «با» جون ألآن[9]: ثمة هنا بالتأكيد شيء قليل من المراءاة، وقصة **القلب الكاشف**، حيث يحقّ لازدواجية المشاعر إزاء الأب أن تظهر، قصة كره قبل كل شيء. ولكن السبب الذي عُزي إلى الكره الذي يكنّه الصغير للشيخ سبب وحيد: الشيخ مكروه بسبب عينه. «أعتقد أنها كانت عينه! نعم، كان الأمر كذلك! إحدى عينيه كان تشبه عين نسر، عيناً زرقاء شاحبة، مع ودَقة فوقها». ونحن لن نمضي إلى حدّ نؤكد أن الإشارة إلى النسر هنا هي إشارة إلى الأم دون

(٩) ـ الحفيد الوارث، كما في **إنك أنت الرجل** (نشر غودين ليديز، تشرين الثاني، ١٨٤٤)، بريء كالحمل من اغتيال عمه الغني السيد شوتلْورثي، باسم الكاتب الفقير البليغ جداً السيد بينيفيزر: إن مثلاً للسيد شوتلورثي، خبيثاً، ينتمي إلى مجموعة الآباء والمرائين للسيد جون ألان، والمسمّى هزلياً **شارلي الشيخ الدمث الأخلاق** هو وحده القادر على اقتراف مثل هذا الإثم! ويتوصّل الدمث الأخلاق إلى جعل البريء يعتقل ويحكم بالإعدام شنقاً؛ وبحيلة بارعة جداً مع ذلك (جثة الضحية تنبعث من صندوق خمر)، يُكشف القناع عن الدمث الأخلاق وتأخذ العدالة مجراها: إنه هو الذي سقط ميتاً، واستمتع بينيفيزر بكل براءة، الذي أُخلي سبيله، بثروة القتيل.

شك، إذ النسر رمز أمومي كلاسيكي، لدى المصريين وحتى منذ ذلك الحين، وإلى استيهام النسر لدى ليونار دو فنسي الطفل[١٠]. ولكننا لايمكننا أن ننفي أن عين الشيخ تذكّر مباشرة على الأقل بعين الهررة، الطوطم الأمومي، في الهر الأسود. ومن المؤكد أن الودقة فوق العين لاتستتبع بالضرورة فقدان الرؤية. وذلك يعني، كما الووتان في المثيولوجيات الجرمانية، أن الأب، في **القلب الكاشف**، يتمثّله المؤلف أعور، وذلك يكافئ مخصياً[١١].

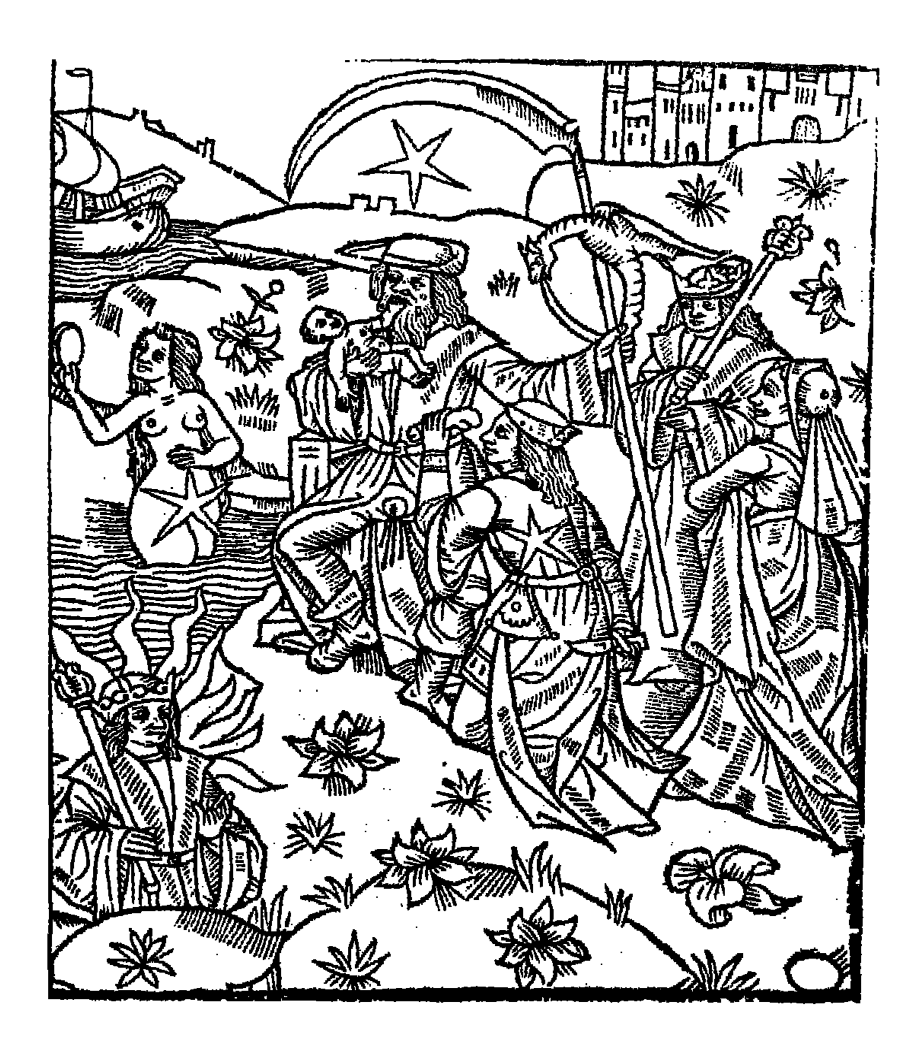
٩ـ قصة تكشف أيضاً حصراً شديداً، حصر خصاء

من المؤكد أنه مخصيّ بسبب مساوئه! فالأب كان المجرم إزاء الأم. وكان كذلك بالنسبة للابن. أليس هو الذي فصل الابن عن الأم ملّوحاً بالتهديد بالخصاء؟ والحال أن ذلك هو **المشكل** على وجه الضبط! وإذا كانت الأم هي التي تبرهن لابنها، بجسمها الخاص، على الإمكان الرهيب لفقدان عضو الذكر، فإن الأب، الذي أوجد الممنوعات الأوديبية أو وُجدت لمصلحته، هو في نهاية المطاف من يهدّد الابن، من أعماق العصور واللاشعور، بفقدان عضو الذكر عقوبةً على الرغبات الآثمة. ولأن الأب ارتكب هذه الجريمة إزاء الابن، فإن الابن يردّ الخصاء إلى الأب عقوبة على الجريمة نفسها التي من أجلها كان مقضياً على الابن أن يكون مخصياً: امتلاك الأم. وعلى هذا النحو خصى زيوس، عندما شبّ، أباه كرونوس، الذي خصى هو نفسه أباه أورانوس.

---

(١٠)ـ انظر فرويد **ذكرى من طفولة ليونار دو فنسي**، ترجمة ماري بونابارت، باريس، غاليمار ١٩٢٧. انظر أيضاً مستخلص الفصل الثاني، الباب الأول من هذا الكتاب.

(١١)ـ بند أودان، في **الموسوعة البريطانية**، يخبرنا أن «الرجل الشيخ ذا العين الواحدة» كان يتلقّى سجناء الحرب بمثابة أضاحي لدى القبائل القديمة. «الطريقة الأكثر استخداماً للأضحية كانت شنق الضحايا على شجرة، وفي قصيدة **هافامال** يتمثّل الشاعر الإله ذاته أضحية على هذا النحو».
ولابدّ من أن يكون ثمة أكثر من مصادفة في أن يكون ووتان، الأب المخصيّ، مشنوقاً بوصف ذلك تعويضاً هزلياً، أي مضفىً عليه الصفة القضيبية، كالهر الأسود، المسخ ذي العين الوحيدة أيضاً.
ملاحظة: أودان (الوارد في بداية الفقرة السابقة) هو الإله الثاني من الميثولوجيا السكندينافية ويشبّونه بووتان في المثيولوجيا الجرمانية «م»



٩- هذه الصورة هي تمثيل إسطورة إنسانية على نحو أبدي :

زيوس يخصي أباه كرونوس (منقوشة من القرن التاسع عشر) .

هذان الموضوعان الكبيران، الإنسانيان بصورة أبدية، هما اللذان يضفي حضورهما العميق على قصة بو الصغير نبرتها القصوى. فالعقدتان الأساسيتان، اللتان تمرّ فيهما الإنسانية كلها وكل طفل من أطفال الناس، تكوّنان زبدة هذه القصة ومادتها. ورغبات الابن في موت الأب متحققّة فيها : عوقب الأب لأنه ارتكب جريمة امتلاك الأم، ولأنه اقترف الجريمة التي مفادها أنه أدخل الخصاء اللعين في العالم بالتهديدات التي لوّح بها للابن، بل بالواقع على وجه الخصوص! ذلك أن الصبي إنما يعزو خصاء المرأة إلى

الأب في العادة عندما يكتشفه. فالطفل يعتقد اعتقاداً تدعمه ذكرى الجماع المكتشف بين الأبوين أن الأم لو لم تعان العدوان السادي للأب لماخرجت منه لقاء هذا الجرح، على الأقلّ، الذي **سينزف** نزفاً أبدياً، شأنه شأن جرح أمفورتاس. فطمث المرأة، الذي لايفوت الطفل، يؤكّد ذلك. وعن هذه الجريمة، جريمة إدخال الخصاء في هذه الدنيا، حيث كانت الموجودات الإنسانية كلها **كاملة** لولا ذلك، كلا الأبوين عندئذ مسؤول على طريقته، الأم لأنها عانت الجريمة والأب لأنه فرضها. وكلاهما، لهذا السبب، ينبغي أن يعاقب: فالهررة شُنقت أو سُجنت، والشيخ كُتمت أنفاسه تحت السرير. وكلاهما يرفع شعار جريمتهما المشتركة: عين الهررة مفقوءة، وللشيخ ودقة فوق عينه.

١٠- السلاح الأسمى: عضو ذكر الأب

من المناسب هنا أن نتساءل: هل شيخ **القلب الكاشف** أعور حقاً؟ بو لايقول ذلك، بل يبدو أنه يقول بالتضمين إن هذه العين يمكنها أن ترى على الرغم من ودَقتها الكاملة. «في كل مرة كانت هذه العين تقع عليّ»، كتب يقول في بداية القصة، «كان الدم يجمد في عروقي». ويكتب فيما بعد، وقد أنجزت الجريمة وشُوّه الجسم الذي وُضع تحت الأرضية الخشبية للغرفة: «ثم وضعت الألواح في مكانها ببراعة كبيرة... بحيث أن أية عين إنسانية - حتى ولا **عينه** - لم يكن بوسعها أن تكتشف فيها شيئاً مريباً». بل ثمة هنا قدرات رؤية ذات حدّة خاصة معزوّة إلى هذه العين. ويوجد هنا بعض من ا لتناقض، ذلك أن الرؤية والودقة إذا أمكنهما أن يوجدا معاً عند الاقتضاء، فإن هذه العين في لاشعور بو كانت دون جدال عيناً عمياء، كما هي العين المفقوءة لووتان الأب في الأسطورة.

ولكننا نعلم أن التناقضات في المحتوى الظاهر للأحلام والأساطير تعبّر عن فكرة أخرى متماسكة كلياً في محتواها الخفيّ. أليست التناقضات الموجودة هنا بالنسبة للعين ذات الودقة، التي يمكنها أن ترى على الوجه الأكمل على الرغم من أنها عين شخص أعور في الحقيقة، ناجمة عن هذا الواقع الذي مفاده أن الأب عوقب في هذه القصة على جريمتين متمايزتين: جريمة إنجازه الفعل

الجنسي على الأم وجريمة إدخاله الخصاء، بهذا الفعل ذاته، في هذه الدنيا على شخص الأم؟ ذلك أن إدخال الخصاء في هذه الدنيا كان يقتضي سلاحاً، عضو الذكر على وجه الضبط؛ وكان يقتضي أن يكون الأب، في زمن هذا الفعل، غير مخصيّ- إلا إذا كان قد تلقّي بدوره الخصاء عقوبة فيمابعد. وعين الشيخ، التي يكنها أن ترى وألا ترى، تكثّف في نفسه على هذا النحو، في هذا التناقض الظاهري، حالتين متتاليتين للأب المجرم: الحالة التي أنجز فيها الجريمة بفضل سلاحه، والحالة التي جُرّد فيها من سلاحه عقوبة على جريمته[١٢].

١١ - ثمة صلة بين الحرمان من عضو الذكر والحرمان من الحياة

ثمة قصة أخرى لبو، أكثر قدماً بقليل من حيث تأريخها، يبدو فيها خصاء الأب في الحالة الخالصة على نحو مختلف، ودون أن تمزج عقوبة الإعدام بعقوبة الخصاء. ففي قصة **الرجل الذي كان منهوكاً**[١٣]، إنما تلقّى اللواء جون أ. ب. س. سميث في الواقع، وهو حي ويحتفظ بكل قوته الحيوية، تلك التشوّهات الممكنة جميعها على وجه التقريب على يد هؤلاء المتوحّشين، الكيكابو والبوغابو، خلال حملة ذات بطولة فائقة! وقاصّ القصة، الذي التقى اللواء في المجتمع، بهره أول الأمر وقاره، وصوته الجميل، وثقته بنفسه. ولكن ثمة من يهمس بسر عنه لم يفلح القاص في أن يكتشفه. وحتى ينهل الحقيقة من

---

(١٢) - يمكننا أيضاً أن نلاحظ في هذه القصة تناقضاً آخر. دقات قلب الشيخ شبيهة فيها بدقّات «ساعة»، بل ساعة مصرورة بـ«القطن». والحال أن الساعات ودقاتها (على عكس نوسان ساعات الحائط ذي الفخامة كما سنرى فيما بعد)، هي، في اللاشعور الإنساني، رموز كلاسيكية للعضو الأنثوي ودوافع الإثارة الجنسية المؤنثة للبظر الصغير المحجوب في طيّاته. وقبل أن تكون ضربات قلب الشيخ قد تضخّمت إلى أن أصبحت «شحنة جهنمية» ذكرية جداً، فقد بدأت على هذا النحو، وفي مناسبتين، دون ضجة على هذه الصيغة المؤنثة. ويمكن أن يكون في ذلك ضرب من الثنائية التي تماثل ثنائية العين ذات الودقة، التي ترى ولاترى في وقت واحد، أي أنها في نفسه فوق الذكرية ومخصيّة.

(١٣) - **الرجل الذي كان منهوكاً**. قصة الحملة الأخيرة للبيكابو والبيغابو. (منجلة بورتونز جنتلمانز، آب ١٨٣٩؛ ١٨٤٠؛ ١٨٤٣؛ **صحيفة برودوي**، II، ٥). هذه القصة لم يترجمها بودلير.

مصدرها، ذهب في نهاية المطاف، ذات صباح، إلى منزل اللواء ذاته. اللواء يمارس أعماله الصباحية الضرورية؛ وأُدخل الزائر مع ذلك. ويتعثّر الزائر، وهو يدخل الغرفة، بكتلة دون شكل محدّد يخرج منها ظلّ صوت. إنه اللواء المرتدّ إلى هذه الحالة، منذ أن حُرم من شتى القطع المصطنعة، معجزات الاختراع الميكانيكي الحديث، التي تعوّض جميع تشوّهاته. والتشوّه الأساسي غير مذكور، ولكن المرء يمكنه أن يتخيّل أنه غير غائب، وأن الكيكابو والبوغابو، الذين خفّفوا عن البطل بسخاء عبء ساقه، وذراعه، وكتفيه، وعضلات صدره، وجلدة رأسه، وأسنانه، وعينه، وقبة قحفه، وسبعة أثمان من لسانه، لم يتركوا له عضوه الذكري! إن خصاء السجناء هو، بالإضافة إلى ذلك، أمر شائع لدى قبائل أخرى متوحشة مثلما هي شائعة لدى الكياكابو، البيغابو!

وإذا كان قاتل **القلب الكاشف** قد شوّه ضحيته أيضاً في رأسها، وذراعيها، وساقيها، قبل أن يدفنها تحت أرضية الغرفة، فإنه لم «يكن يخصي» على هذا النحو سوى جثة مع ذلك. أما المعاملة المفروضة على اللواء سميث، فهي من الخصاء الرمزي الصرف، دون أن ينضاف إليه عون الموت. ذلك أن موضوع الخصاء، حرمان من عضو الذكر، إذا كان شبيهاً بموضوع الموت، حرمان من الحياة، فإن الواحد منهما لايطابق الآخر، كما توضّحه توضيحاً قوياً جداً حكاية **الرجل الذي كان منهوكاً**.

ويكتشف المرء من جهة أخرى في هذه القصة الأخيرة انعكاس السيرة الذاتية خلال الزمن الذي كان فيه بو بالجيش، حيث كان رؤساؤه يحتلّون بالنسبة له مكان الأب الذي كان بو قد هجره عندما هرب من منزل جون ألآن.

١٢- لضربات قلب إدغار بو تستجيب ضربات قلب أبيه استجابة الصدى

لنبحث أيضاً، قبل أن نختم هذه الدراسة لـ **القلب الكاشف**، عن أن نميّز في سمات الشيخ القتيل سمات شتى الآباء الذين تلا بعضهم بعضاً قرب إدغار الطفل.

ولابدّ للذكرى اللاشعورية، ذكرى الفعل الجنسي بين الأبوين، من أن تكون منتمية إلى الأزمنة الأولى في حياة الطفل، إلى الزمن الذي كان يشاطر أمه الحقيقية غرفتها خلال جولات الفرقة المسالمة. كان الأب عندئذ دافيد بو، ولكن سرعان ماخلفه، ربما، في سرير الأم، رجل آخر من الرجال، **س** الخفيّ. . . ، أب من روزالي. وهذا العاشق المجهول هو الذي قدّم ولاريب، في المستوى الأول، موضوع التعاظم في ضربات القلب. وواقع أن الرجل ذا الفانوس يشي بنفسه، خلال آخر هجمة له في غرفة الشيخ، حين يسعل ويعالج بيده الفانوس - وتلك أفعال خائبة تنطوي على الرغبة في أن يشي الإنسان بنفسه - أمر ربما يعكس هذا الواقع الآخر المتواتر جداً: الطفل الذي يتنصّت، في أثناء الفعل الجنسي الذي يمارسه الأبوان، بفعل الغيرة، ويروقه على الغالب أن يفسده، صارخاً أو محتاجاً إلى أن يبول تحت تأثير الإثارة المحرّضة، أو لأي سبب آخر.

ولكن هذه الانطباعات جميعها، المخزونة على نحو مبكّر جداً، كانت بالتالي، في زمن أسرة ألان، قد تحولّت على السيد ألان، أب مهيب الجانب على نحو مختلف، الذي طبَع الطفل الذي يترعرع ببصمته القاسية التي لاتُمحى. ففي هذا البيت البورجوازي الذي يملكه التاجر الإيكوسي إنما فُرض على بو كبت جنسيته الطفولية المبكّرة. وذلك كان خلال الزمن الذي عاثت فيه فساداً، بالنسبة له، عقدة الخصاء، مبدعة أخلاقنا. ولهذا السبب، تنتمي بصورة خاصة عين الشيخ ذات الودقة، عين النسر، إلى السيد ألآن. وعلى السيد ألآن كان كل العنف الأوديبي للطفل ينبغي أن يتثبّت، بفعل واقع مفاده أن السيد ألان ظلّ الأب الحاضر، القاسي والقمعي، وكذلك مالك الأم وجلاّدها. وتبدو لنا ضربات قلب الشيخ محدّدة تحديداً ثلاثياً على الأقل: وإذا كانت أول الأمر لهاث الجماع، المكتشف في ليل مأوى المصادفة الذي كان ينزل فيه الممثلون، فإن هذا التفسير القلبي للهاث وجب أن يجري تحت تأثير ذكرى القلب المرهق، قلب الأب المصاب بالاستسقاء جون ألان، الذي يستجيب له استجابة الصدى، في الواقع، قلب الابن إدغار

المدمن على الكحول والعصابي . ولكن هذين القلبين المريضين هما ، كلاهما ، آثمان ، آثمان بخطيئة واحدة : اشتهاء الأم . مَرَضاهما ، كما ضرباتهما ، كانا ، بالنسبة للاشعور إدغار ، التعبير عن الجريمة والتعبير عن العقاب في وقت واحد .

١٣-امتثال وبواعث متناقضة : منطق اللاشعور

الإكراه الذي يشعر به الرجل ذو الفانوس على أن يفتح ، ليلة بعد ليلة ، باب غرفة الشيخ ليراقبه نائماً وحده في سريره ، ينبغي من جهة أخرى أن يعكس ذكرى من الذكريات الأكثر واقعية ، والأكثر كشفاً عن السيرة الذاتية لطفولة إدغار . والواقع أن احتمال أن يكون جون ألان ، الذي كان يستحسن قليلاً تبنّي امرأته طفلاً يتيماً من أطفال الممثّلين الجوّالين ، قد قبل الطفل ، حتى عندما كان جون مريضاً ، في الغرفة الزوجية ، ولو ليرضي امرأته التي تدلّهت بالطفل الجميل ، احتمال ضعيف . ومنزل أسرة ألان كان منزل البورجوازيين الميسورين : فقد كان لديهم عبيد . وكان الطفل قد عُهد به إلى خادمة سوداء «ماميّته» . وبقربها كان عليه أن ينام[14] .

وربما قدّمت هذه الزنجية للطفل ، في ظلام الليالي ، «الأسود سواد الزفت» ، أو سوادها هي ذاتها ، نسخة ثانية من جماع الأبوين ، الذي لم يكن بوسعه أن يسمعه إلا من خلال الظلام -ذلكم هو الرجل ذو الفانوس وقلب الشيخ . ولكن ليبيدو الطفل -سيرة بو كما قصصه ، حيث لاتؤدّي الزنجية أي دور ، تشهدان على ذلك . كان عندئذ ، بفضل آلية كلاسيكية من التكرار ، مثبّتاً بقوة على أمه بالتبنّي ، البيضاء والجميلة كما كانت أمه الحقيقية في الزمن الغابر . وصوب غرفتها الخاصة إنما كان أمراً محتّماً أن تتلاقى رغباته الطفلية في حين أنه كان يرقد في سريره ، ولأنه كان يحبّها كان يرغب فيها ، وبفعل الغيرة يذهب ليرى **ماكان شخص آخر** يفعل في هذه الغرفة .

وهذا الآخر كان جون ألان الذي يشتبه عندئذ به الطفل بالتأكيد أنه مرتكب الاعتداءات نفسها التي كان يراها تُرتكب في الزمن الماضي على أمه

(١٤)- انظر في **إسرافيل** ، ص٦١ ، إحالة إلى هذه «المامية» .

الحقيقية. وعندما شعر الرجل ذو الفانوس أنه مدفوع، ليلة بعد ليلة، إلى المضيّ ليراقب الشيخ في غرفته، فإنه لم يفعل ولاريب سوى أنه حقّق ماكان الطفل عندئذ، في عجزه، قد مُنع من إنجازه، بوصفه تحتفظ بهٰ خادمته في سريره على الرغم منه. ووجه الأم حاول إدغار عبثاً أن يزيله من مخيّلته، كما في **رجل الجماهير**، فمن أجله أصبح الأب هنا أعور أول الأمر، ثم قُتل.

فموت الشيخ نهاية معركة أوديبية كانت الأم رهانها. ولكن الأم حُذفت من الحكاية والمشهد، ويبدو الشيخ وحيداً في سريره، كما أن إدغار أراد أن ينام جون وحيداً في سريره إلى الأبد. وتعكس العزلة في نوم الشيخ، على مايبدو، استيهام رغبة من رغبات إدغار الصغير في الزمن الغابر.

والشيخ، على الرغم من أنه وحيد، ذو قلب ينبض مع ذلك نبضاً **متعاظماً**. إنه يكثّف في نفس الشيخ نفي جماع وتأكيده معاً، كما أنه عينه تذكّر معاً بعضو الذكر وبغيابه. تلكم هي صيغ امتثال اللاشعور حيث الأضداد تتجاور، صيَغ ينبذها منطق الشعور، ولكنها تظلّ مع ذلك في أعماقنا، بحيث تعود منها باستمرار كل أحلام الأسوياء والعصابيين على السواء وكل الأساطير الناشئة من خيال الناس.



١٠ - غضب الطفل ورغبته في تدمير جسم الأم يرافقهما الحصر .

الفصل الثالث
الحصر المبكّر والدفعة الخلاّقة

مقدمة

ميلاني كلاين درست التصعيد والإبداع الفني في عدة مناسبات. ففي كتاب سابق[1]*، رأيناها اتّخذت نقطةانطلاقها رواية جوليان غرين،* ***لو كنت أنا أنت****، حتى توضّح ماتقصد بـ«التوحّد الإسقاطي». ويبدو لنا أنها لم تعط الانطباع في لحظة من اللحظات، على عكس بعض المؤلفين، بأنها تحيل التأليف إلى تخطيطات تبسيطية، مادام يوجد بالنسبة لها استمرارية واضحة بين المظاهر النفسية جميعها. يضاف إلى ذلك أنها هي وتلامذتها يؤكدون، لدى الطفل، أهمية ممارسات اللعب، وكذلك الفاعلية الرمزية*[2] *والاستيهامات. ويقيم الكلاينيون علاقة بين التصعيد والإبداع وبين الطور الاكتئابي*[3] *والإثمية ومحاولات تعويض الموضوع التي تتتالى. وتلك هي القضية التي تعرضها هنا ميلاني كلاين في مقال، حرّرته عام ١٩٢٩، سنجده أولاً في هذا الفصل.*

---

(١)ـ انظر: **التوحّد: الآخر هو أنا**، كتاب ظهر في المجموعة ذاتها.

(٢)ـ انظر: **الأحلام: الدرب الرائع للاشعور**، كتاب ظهر في المجموعة ذاتها.

(٣)ـ «صيغة العلاقات بالموضوع التي تتأسّس نحو الشهر الرابع و. . . يسودها الطفل خلال العام الأول. . . والأم يدركها على أنها موضوع كلي. . . والحصر ينصبّ على الخطر الاستيهامي، خطر تدمير. . . الأم، بفعل سادية الذات (لابلانش وبونتاليس، **معجم التحليل النفسي**).

ثم ستبيّن لنا تلميذتها هنّا سيغال، في دراسة حرّرتها عام ١٩٥٢، ولم تُنشر بالفرنسية، عنوانها «مقاربة تحليل نفسي لنظرية علم الجمال»، إلى أي حدّ يكون الجمال قريباً من الرعب. والواقع أن العمل الفني يمثّل في رأيها ضرباً من إرصان دوافع التدمير والإثمية المرتبطة بها، كما يمثل في الوقت نفسه نصراً على فوضى المبدع الداخلية.

النص الأول: ميلاني كلاين

أبغي أن أدرس، أول الأمر، تلك المادة السيكولوجية ذات الأهمية الكبيرة، التي شُيّدت عليها أوبرا رافيل التي تُعرض حالياً في فيينا. وسردي عن العرض الموجز لهذا المشهد مستمدّ، حرفياً على وجه التقريب، من نقد إدوار جاكوب ظهر في مجلة **بيرلنر تاجيبلات**.

طفل في السادسة من عمره أمام واجباته المدرسية ولكنه لايعمل. إنه يعضعض مسكة ريشته ويبيّن بالمثال مرحلة الكسل النهائية، حيث السأم[٤] يستحيل إلى كآبة[٥]. «لاأريد أن أنجز واجباتي المدرسية السخيفة»، يصيح الطفل بصوت سوبزاني عذب، أريد أن اتنزّه في الحديقة. ماأتمناه هو أن آكل كل حلويات العالم، أو أشدّ ذيل الهر، أو أنتف ريش الببغاء! أرغب في أن أوبّخ الناس كلهم! وأتمنى على وجه الخصوص أن أعاقب أمي، إذ أضعها واقفة في زاوية ووجهها على الحائط!» وعندئذ يُفتح الباب. وكل ماهو موجود على المسرح كبير جداً - للتشديد على قامة الطفل الصغيرة، بحيث أننا لانرى من الأم غير تنّورة، وصدار، ويد. ثمة يد تشير إلى الطاولة وصوت يطلب بمحبة إن كان الطفل قد أنهى عمله. ويهتزّ الطفل على كرسيّه ليظهر تمرّده ويمدّ لسانه إلى أمه. وتذهب الأم. ولانسمع سوى حفيف تنّورتها وهذه الكلمات: غذاؤك سيكون الخبز الناشف والشاي دون سكر!» ويستولي الغيظ على الطفل. وينهض بقفزة واحدة، وينقر على الباب نقراً موسيقياً،

(٤، ٥) ـ الكلمتان موجودتان بالفرنسية في النص (ملاحظة لجنة الإشراف).

ويكنس بحركة واحدة من على الطاولة إناء الشاي والكأس الذي يتحطّم إلى ألف قطعة. ويتسلّق على السياج المشبّك في فتحة النافذة، ويفتح قفصاً، ويحاول أن يَخزِ السنجاب الموجود فيه بريشته. ويهرب السنجاب من النافذة المفتوحة. وينزل الطفل بوثبة واحدة من موقعه ويمسك الهر. ويصرخ، ويدوّر الملقط حول رأسه، ويحرك جمر المدفأة بغضب، ويدحرج إناء غلي الماء عبر الغرفة مستعيناً بالقدمين واليدين. ثمة غيمة من الرماد والبخار تنطلق. ويلوّح الطفل بالملقط كما لو أنه كان يمسك بيده سيفاً ويشرع بتمزيق الورق الذي يغطّي الجدران. ثم يفتح علبة ساعة الحائط، يقتلع منها الرقّاص النحاسي. ويفرغ المحبرة على الطاولة. وتطير الدفاتر والكتب في الهواء. أو وا!...

١ - عالم تدبّ فيه الحياة شبيه بعالم قصص الجنيات، وكلمة سحرية: «ماما»

تدبّ الحياة في الأشياء التي أساء معاملتها عند ذلك. فيرفض المقعد الوثير أن يدعه يجلس عليه أو أن يعطيه الوسادات لينام عليها. والطاولة، والكرسي، والأريكة، ترفع أذرعتها فجأة وتصرخ: «أخرج، أيها الطفل القذر!» والألم الفظيع يصيب بطن ساعة الحائط وتشرع تدقّ الساعات كمجنونة. وينحني إناء الشاي على الكأس ويبدأ يكلّمه باللغة الصينية. كل شيء يتحوّل ويصبح مخيفاً. ويتراجع الطفل بسرعة ويستند إلى الحائط ويرتعش خوفاً ويأساً. وتقذفه المدفأة حزمة من شرارات النار. ويختبئ الطفل خلف أثاث الغرفة. وتحوم مزق غطاء الجدران الممزّق في الهواء وتنتصب، مبديةً رعاتها وخرافها. وتُسمِع ناي الراعي شكوى محزنة: إن تمزّق الورق، الذي يفصل بين كروديّون وحبيبته أماريلي، تحوّل إلى تمزّق في نظام العالم! ولكن الحكاية الحزينة تلاشت تدريجياً. فمن تحت غلاو كتاب، ما من قعر عشّ، يخرج رجل شيخ، صغير جداً. ثيابه مصنوعة من الأرقام ولقبعته شكل ΠPi. ويمسك بيده مسطرة ويهذر وهو يخطو خطوات راقصة. إنها روح الرياضيات، ويشرع في أن يمتحن الطفل: ميلمتر، سنتيمتر، مقياس الضغط الجوي، تريليون - (٨×٨=٤٠). (٣×٩=٢×٦). ويسقط الطفل، مغشياً عليه تقريباً!

يلجأ الطفل، مصاباً بالاختناق الجزئي، إلى الحديقة التي تحيط بالمنزل. ولكن الوسط، هناك أيضاً، مليء بالأشياء المرعبة؛ حشرات، وضفادع (نحييها ثلاثيات مصابة بالصمم)، جذع شجرة مصابة بجرح تدع راتنجها يسيل قطرة فقطرة، علامات طويلة مقلقة تتمدّد، يعاسيب، ذباب، كلها تهاجم الدخيل. وثمة بومات وهررة وسناجب تقترب جماعات. وينشب خصام لمعرفة أيها ستعضّ الطفل يتحوّل إلى معركة. ويسقط على الأرض صارخاً، إلى جانب الطفل، سنجاب أصيب بعضّة. ودون أن يفكر الطفل في ذلك، يخلع وشاحه ويصنع ضماداً لقائمة الحيوان الصغير. وتبدي الحيوانات دهشة كبيرة وتجتمع، حائرة، في مؤخّرة المسرح. ويدمدم الطفل «ماما!». إنه أُعيد إلى العالم الإنساني حيث يقدّم الناس عونهم، وحيث الناس «عاقلون». «إنه طفل لطيف، طفل يسلك سلوكاً جيداً جداً»، تغنّي الحيوانات، بجدّية كبيرة، وهي تغادر المسرح: إنها نهاية العمل، سير بطيء ولطيف. وبعضها لايسعه أن يمنع نفسه من أن يصيح «ماما».

٢ـ هجوم موجّه إلى جسم الأم: سادية الطفل الأولية

لنفحص الآن عن كثب أفعال الطفل التي تعبّر عن سروره بالتدمير. إنها تذكّرني بوضع الطفولة الأولى، التي وصفت مقالاتي الأحدث أهميتها الأساسية في أعصبة الصبيان الصغار وفي تطورهم السوي. وأريد أن أتكلّم على الهجمات على جسم الأم وعضو ذكر الأب الموجود فيه. فالسنجاب في القفَص والرقّاص المقتلع من ساعة الحائط رمزان واضحان لعضو الذكر في جسم الأم. إن المقصود هو تماماً عضو ذكر الأب الذي يهاجمه الطفل في أثناء الجماع مع الأم: إن تمزيق الورق «الذي يفصل كورديون عن حبيبته أماريلي» يبرهن على ذلك، هذا التمزيق الذي يصبح، بالنسبة للصبي، «صدعاً في نظام العالم». وأخيراً، ماالأسلحة التي يستخدمها الطفل ليهاجم أبويه المجتمعين في الجماع؟ الحبر المصبوب على الطاولة، إناء الغلي الذي أُفرغ وانطلقت منه سحابة من الرماد والبخار، يمثّلان سلاح الأطفال الصغار جداً، أي نيّة التدنيس بإفرازاتهم.

التحطيم، والتمزيق، واستخدام الملقط وكأنه سيف، أفعال تمثّل الأسلحة الأخرى، أسلحة السادية الأولية لدى الطفل: أسنانه، وأظفاره، وعضلاته، إلخ.

وصفت، في مداخلتي أمام المؤتمر الأخير (١٩٢٧) وفي مناسبات أخرى، هذا الطور المبكّر من النمو الذي يتميّز بالهجوم على جسم الأم، هجوم بجميع الأسلحة التي تحتازها سادية الطفل. ولكن بوسعي أن أوسّع حالياً هذا الوصف وأشير على نحو أكثر دقة إلى أهمية هذا الطور في تخطيطية النمو الجنسي التي اقترحها أبراهام. وأتاحت لي نتائج بحوثي أن أقدّم خلاصة مفادها أن الطور الذي تبلغ السادية خلاله أوجها في جميع ميادينها الأصلية يسبق المرحلة الشرجية الأولى وأنه يتّخذ دلالة خاصة من جرّاء أن الميول الأوديبية تظهر في الفترة ذاتها. وذلك يعني أن النزاع الأوديبي يبدأ في ظلّ السيطرة الكلية للسادية. إنني صغت الفرض الذي مفاده أن تكوين الأنا العليا يلي عن كثب ظهور الميول الأوديبية وأن الأنا تسقط إذن تحت سلطة الأنا العليا منذ هذه المرحلة المبكّرة. وهذا الفرض يشرح في اعتقادي قوة هذا المرجع الغجيبة. ذلك أن الهجمات التي تُشنّ على الموضوعات، عندما تكون مستدخلة، بجميع أسلحة السادية، تثير الخشية لدى الفرد من ضروب الانتقام الصادرة عن الموضوعات الخارجية والمستدخلة. وكنت أريد أن أذكّر ببعض مفهوماتي، ذلك أنني أريد أن أجعلها ذات صلة بمفهوم من مفهومات فرويد؛ والمقصود نتيجة من أهم النتائج التي عرضها في كتابه **الكفّ، والعرض، والحصر**، أي فَرَض وضع من الحصر أو الخطر في الطفولة الأولى. وأعتقد أن هذه الطفولة الأولى تقدّم للتحليل قاعدة هي أيضاً أكثر دقّة ومتانة، وتوجّه أيضاً طرائقنا على نحو أكثر وضوحاً. ولكن التحليل النفسي يلفي نفسه، في رأيي، وقد وُضع أمام مقتضى جديد. وفَرَض فرويد هو التالي: ثمة، في الطفولة الأولى، وضع من الخطر تطرأ عليه تغييرات في مجرى النمو، وضع هو منبع تأثير لمجموعة

من أوضاع الحصر. أما المقتضى الجديد الذي ينبغي للتحليل النفسي أن يواجهه، فهو المقتضى التالي: إن التحليل ينبغي له أن يرفع الحجاب كلياً عن أوضاع الحصر إلى أن يفلح في نهاية المطاف أن يبلغ أكثر هذه الأوضاع عمقاً. وهذا المقتضى، مقتضى تحليل كامل، يرتبط بمقتضى جديد صاغه فرويد في خلاصة «قصة عصاب طفلي»، حيث يقول إن تحليلاً كاملاً ينبغي له أن يُظهر المشهد البدائي. وهذا المقتضى لايمكنه أن يبلغ مفعوله التام إلا شريطة أن يضمّ إليه المقتضى الذي أشرت إليه. فإذا قاد المحلّل عمله قيادة جيّدة، إذ يرفع القناع عن أوضاع الخطر في الطفولة الأولى، ويجعل العلاقات بين أوضاع الحصر من جهة، والعصاب ونمو الأنا من جهة أخرى، أكثر وضوحاً ويشرحها، في كل حالة فردية، فإنه، في رأيي، يبلغ الهدف الرئيس لتقنية العلاج في التحليل النفسي، أي الشفاء من الأعصبة، بلوغاً على نحو أكمل. ويبدو لي إذن أن كل مايمكنه أن يتيح توضيح أوضاع الخطر في الطفولة الأولى ووصفها بدقّة ثمين جداً لامن وجهة النظر النظرية فحسب، ولكن من وجهة النظر العلاجية أيضاً.

٣ـ حصر طفولي أقصى يولد من الهجوم على جسم الأم

يسلّم فرويد أن وضع الخطر في الطفولة الأولى يرجع في نهاية المطاف إلى فقدان الشخص المحبوب (ذي الحضور المنشود). إن فقدان الموضوع، لدى الفتيات، هو الذي يكوّن وضع الخطر، الوضع الأقوى؛ وهو الخصاء لدى الصبيان. إن تحليلاتي برهنت على أن كليهما تعديل في وضعين أكثر قدماً أيضاً. وتأكّدت من أن خوف الصبيان من أن يخصيهم الأب يرتبط بوضع خاص جداً هو، في رأيي، أقدم أوضاع الحصر. فالهجوم على جسم الأم، كما أشرت إلى ذلك، هجوم موقعه ذروة الطور السادي في النمو السيكولوجي، يستتبع صراعاً ضد عضو الذكر الأبوي الذي يحتويه جسم الأم. وواقع أن المسألة اتحاد الأبوين أمر يطبع هذا الوضع بشدّة خاصة. وهذان الأبوان المتحدان هما، بحسب الأنا العليا السادية البدئية المتكوّنة الآن، قاسيان

إلى الحد الأقصى ومهاجمان مرهوبا الجانب جداً. فوضع الحصر المرتبط بالخصاء بفعل الأب هو إذن تعديل لاحق بوضع الحصر البدئي كما وصفته.

أعتقد إذن أن الحصر الناشئ من هذا الوضع هو الذي يمثّله نصّ الأوبرا الموصوف في بداية هذا المقال. وحين تكلمت على هذا النص، فحصت من قبلُ بعض التفصيلات لـ **طور** من الأطوار ـ طور الهجوم السادي. فلنر الآن ماذا يحدث بعد أن أطلق الطفل عنان رغبته في التدمير.

ويصرّح مؤلف المقال الذي استخدمته، في بداية نصه، أن كل مايراه المرء على المسرح كبير جداً، بهدف التأكيد على قامة الطفل الصغيرة. والحال أن حصر الطفل يعطيه الانطباع أن الأشياء والناس عمالقة ـ أكثر بكثير مايفترضه الفارق الحقيقي في القامة. ونرى هنا، من جهة، واقعاً يجعلنا تحليل كل طفل نكتشفه؛ فالأشياء تمثّل موجودات إنسانية فهي إذن موضوعات حصر. إليكم مايكتبه مؤلف المقال: «تشرع الأشياء التي أُسيئت معاملتها في أن تحيا». فالمقعد الوثير، والوسادة، والطاولة، والكرسي، إلخ، تهاجم الطفلُ، وترفض خدمته، وتنفيه إلى الحديقة. ونحن نلاحظ أن المقاعد والأسرّة تبدو بصورة منتظمة، في تحليلات الأطفال، رموزاً للأم الحامية والمحبة. ومزق غطاء الجدران الممزّق تمثّل داخل جسم الأم، الداخل المصاب بجرح، في حين أن الشيخ ذا الأرقام الذي يخرج من تحت كتاب هو الأب (يمثّله عضو الذكر خاصته) بدور قاض جاهز أن يطلب إلى الطفل، الذي يقع مغشياً عليه من الحصر، تسويغات للضرر الذي ألحقه بجسم الأم والسرقة التي ارتكبها بحق هذا الجسم. ونحن نرى، عندما يفلت الطفل من عالم الطبيعة، أن هذه الطبيعة تستأنف دور الأم التي يهاجمها الصبي. والحيوانات المعادية هي مضاعف الأب الذي يهاجم هو أيضاً؛ إنهم الأطفال أيضاً الذين يفترض وجودهم في الأم. فالحوادث التي حدثت في الغرفة تتكرّر الآن على أكبر مستوى، في مكان أوسع وبعدد أكبر. إن العالم، الذي استحال إلى جسم أم، نظام يظهر عداوته للطفل ويضطهده.

٤ـ العقوبة الواقعية أقل خطورة من القصاص المرهوب

السادية، في تطوّر الموجود الفرد، تُهزم عندما يبلغ الفرد المستوى التناسلي. فكلما استقرّ هذا الطور بقوة وأُصبح الطفل قادراً على حب الموضوع، كان قادراً على أن يهزم ساديته بالشفقة والتعاطف. وهذه المرحلة من النمو ممثلة، هي أيضاً، في نصّ أوبرا رافيل: عندما يشعر الصبي الصغير بالشفقة على السنجاب الجريح ويأتي لمساعدته، يتغيّر العالم العدائي ويصبح ودوداً. فالطفل تعلّم أن يحبّ ويعتقد بالحب. وتستنتج الحيوانات: «إنه طفل طيّب، طفل يسلك سلوكاً جيداً جداً». ويبدو الفهم السيكولوجي لكوليت ـ مؤلف النَصّ ـ في الظروف التي تحيط بتحوّل موقف الطفل. إنه يدمدم كلمة «ماما» حين كان يُعنى بالسنجاب الجريح. وتكرّر الحيوانات هذه الكلمة حوله. وهذه الكلمة المنقذة هي التي أطلقت على الأوبرا عنوانها: «الكلمة السحرية». ويعلّمنا النص أيضاً بأي شيء أُثيرت سادية الطفل. إنه كان يقول: «أريد أن أمضي للتنزّه في الحديقة! أريد على وجه الخصوص أن آكل حلويات العالم كلها!» ولكن أمه هدّدته بتقديم الشاي دون سكر والخبز القفار له. فالإحباط الفمي الذي يجعل من «الأم الطيّبة» المتسامحة «أماً سيئة»، يوقظ سادية الصبي الصغير.

وأعتقد أننا نفهم الآن لماذا وجد الطفل نفسه يدلف في مغامرة مزعجة بهذا القدر، بدلاً من أن ينجز فروضه المدرسية بسلام. **فلابدّ للأمر** من أن يكون على النحو التالي: كان مسوقاً إلى ذلك بفعل ضغط مارسه عليه وضع قديم من الحصر لم يسيطر عليه قط. ويعزّز قلقه قسر التكرار، وحاجته إلى العقاب تدعم القسر (القوي جداً الآن) لتأمين عقوبة فعلية للطفل. وهذه العقوبة الفعلية ستسكّن حصره، الذي كان يجعله يتنبأ بقصاص أشدّ قسوة. ونحن نعلم أن الأطفال ليسوا عاقلين لأنهم يرغبون في العقوبة، ولكن من المهمّ أن نعرف الدور الذي يؤدّيه الحصر في هذه الرغبة، ومحتوى الأفكار الذي يُنشىء هذا الحصر.

٥- الدفعة الخلاّقة تردم الحيّز الفارغ

إليكم الآن مثالاً من الأدب على الحصر المرتبط، في اعتقادي، بأقدم وضع من الحصر في نمو بنت.

تقصّ كاران ميشائلي، في مقال عنوانه «الحيّز الفارغ»، حكاية الرسّامة روث كْجار، صديقتها. كانت روث كجار ذات حسّ فنيّ يلفت النظر، حس كان يظهر لديها في ديكور منزلها، ولكن لم يكن لديها أية مهارة خلاّقة صريحة. وكانت روث، الجميلة، الغنية والمستقلّة، قد قضت جزءاً كبيراً من حياتها في السفر وكانت تغادر باستمرار منزلها الذي نذرت كثيراً من العناية والذوق له. وكانت تُصاب بنوبات اكتئاب عميق تصفه كاران ميشائلي على النحو التالي: «لم يكن ثمة في حياتها سوى نقطة قاتمة. وفي وسط هذه السعادة التي كانت عنصره الطبيعي، وتبدو سعادة يسودها السلام، كانت روس تغوص فجأة في الكآبة الأكثر عمقاً، كآبة كانت تمنحها أفكار الانتحار. وكانت تقول، إذا حاولت أن تشرح كآبتها، شيئاً يعني مايلي: «ثمة حيّز فارغ في نفسي، ليس بوسعي أن أملأه أبداً».

وأتت اللحظة التي تزوّجت فيها روث كْجار، وبدت سعيدة كل السعادة. ولكن نوبات الكآبة استأنفت تكرارها بعد زواجها بزمن قصير. وتقول كاران ميشائلي: «الحيّز الفارغ، هذا الحيز اللعين، كان قد وجد نفسه فارغاً مرة إَضافية أخرى». وسأدع الكلام للمؤلفة: «هل قلت آنفاً إن منزلها كان متحفاً للفن الحديث؟ كان أخ زوجها رسّاماً من أعظم رسّامي البلاد، ولوحاته الأروع كانت تزيّن جدران هذا المنزل. ولكن أخ زوجها استعاد إحدى اللوحات التي كان قد أعطاها إياها على سبيل الإعارة فقط. وبيعت اللوحة. فتركت مكاناً فارغاً على الحائط، مكاناً كان يبدو، على نحو يتعذّر شرحه، أنه يطابق الحيّز الفارغ الذي كان موجوداً في نفسها. فغاصت في الحزن الأعمق. والمكان الفارغ على الحائط كان قد جعلها تنسى منزلها

الجميل، وسعادتها، وأصدقاءها، كل شيء. وكان بوسعها، بالتأكيد، أن تشتري لوحة جديدة، وستُشترى لها هذه اللوحة، ولكن ذلك أمر لم يكنْ ممكناً على الفور: كان الأمر يقتضي أولاً إيجاد لوحة مناسبة.

«كان المكان الفارغ، القبيح، يضحك هازئاً أمامها.

«كان الزوجان جالسين كل منهما مقابل الآخر أمام إفطارهما. ثمة يأس كلي كان يحجب عينيّ روث. ولكن وجهها لمع فجأة بابتسامة: «هل تعلم ماذا؟ أعتقد أنني سأحاول أن أخربش قليلاً، أنا نفسي، على الحائط، بانتظار حصولنا على لوحة جديدة!» «بالتأكيد، عزيزتي!» أجاب الزوج. إنه كان واثقاً كل الوثوق من أمر واحد: مهما كانت هذه الخربشة، فإنها لايمكنها أن تكون بشعة..

«ولم تكد تغادر الغرفة حتى كانت قد هتفت، عصبية، إلى مخزن لتوصي على دهانات الرسم التي كان أخ زوجها يستخدمها على وجه العموم، وريش الرسم، والصفيحة الخشبية وبقية العدّة، طالبة أن يُسلّم إليها ذلك في الحال. ولم يكن لديها أوهى فكرة عن الطريقة التي كانت ستبدأ بها. فهي لم تكن قط قد ضغطت على أنبوبة دهان، ولابسطت الراق الأول من اللون على قماشة رسم أو مارست خلط الألوان على الصفيحة الخشبية. وكانت واقفة أمام الحائط الفارغ، منتظرةً ماكانت قد أوصت عليه، وقطعة من الحوار الأسود في يدها، وكانت تخطّ خطوطاً دون تبصّر، كما كانت الفكرة تخطر في بالها. أتذهب لتسوق السيارة وتسرع إلى منزل أخ زوجها تسأله كيف يفعل المرء ليرسم بالألوان؟ كلا، إنها كانت تؤثر الموت على ذلك!

«عاد زوجها إلى المنزل نحو المساء وجرت لملاقاته، عيناها برّاقتان وقلقتان. ألن تكون مريضة، كلا؟ وقادته وهي تقول: «تعال، سترى!» ورأى. لم يكن بوسعه أن يبعد نظره عمّا كان يراه، ولا أن يفهم، ولم يكن يصدّق مايراه، ولايمكنه أن يصدّق. وألقت روث بنفسها على أريكة، منهكة كلياً: «أتصدّق حقاً أن ذلك أمر ممكن؟»

و«أرسلا في المساء نفسه يبحثان عن أخ زوج روث. وكانت ترتعش من القلق منتظرة حكم العارف. ولكنه صاح متعجّباً على الفور: «تعقدين أنك تجعليني أصدّق أنك أنت التي رسمت هذا!»

«لم تتمكن روث من إقناعه. وظنّ أنها كانت تسخر منه. وقال وهو يغادر المنزل: «إذا كنت أنت التي رسمت ذلك، فسأمضي، أنا، أقود غداً سمفونية لبتهوفن في المصلّى الملكي، على الرغم من أنني لاأعرف علامة من علامات الموسيقى!»

٦- الوضع الطفالي للحصر لدى البنيّة: تشويه جسدها الخاص

«هذه الليلة إياها، لم تنم روث كثيراً. فاللوحة التي كانت على الحائط كانت مرسومة، ذلك كان أمراً مؤكداً، ولم يكن حلماً، ولكن كيف كان الأمر قد حدث؟ وماذا كان سيحدث فيمابعد؟

«كانت روث تلتهب كلها، تفترسها شعلة داخلية. كان عليها أن تبرهن لنفسها أن الإحساس الرباني، والعاطفة التي يتعذّر التعبير عنها، عاطفة السعادة التي كانت تستشعرها، كان يمكنها أن تتكرّر».

وتضيف كاران ميشائلي أن روث كْجار رسمت، بعد هذه المحاولة الأولى، عدة لوحات بمهارة المعلم، وأن هذه اللوحات عُرضت على النقّاد والجمهور.

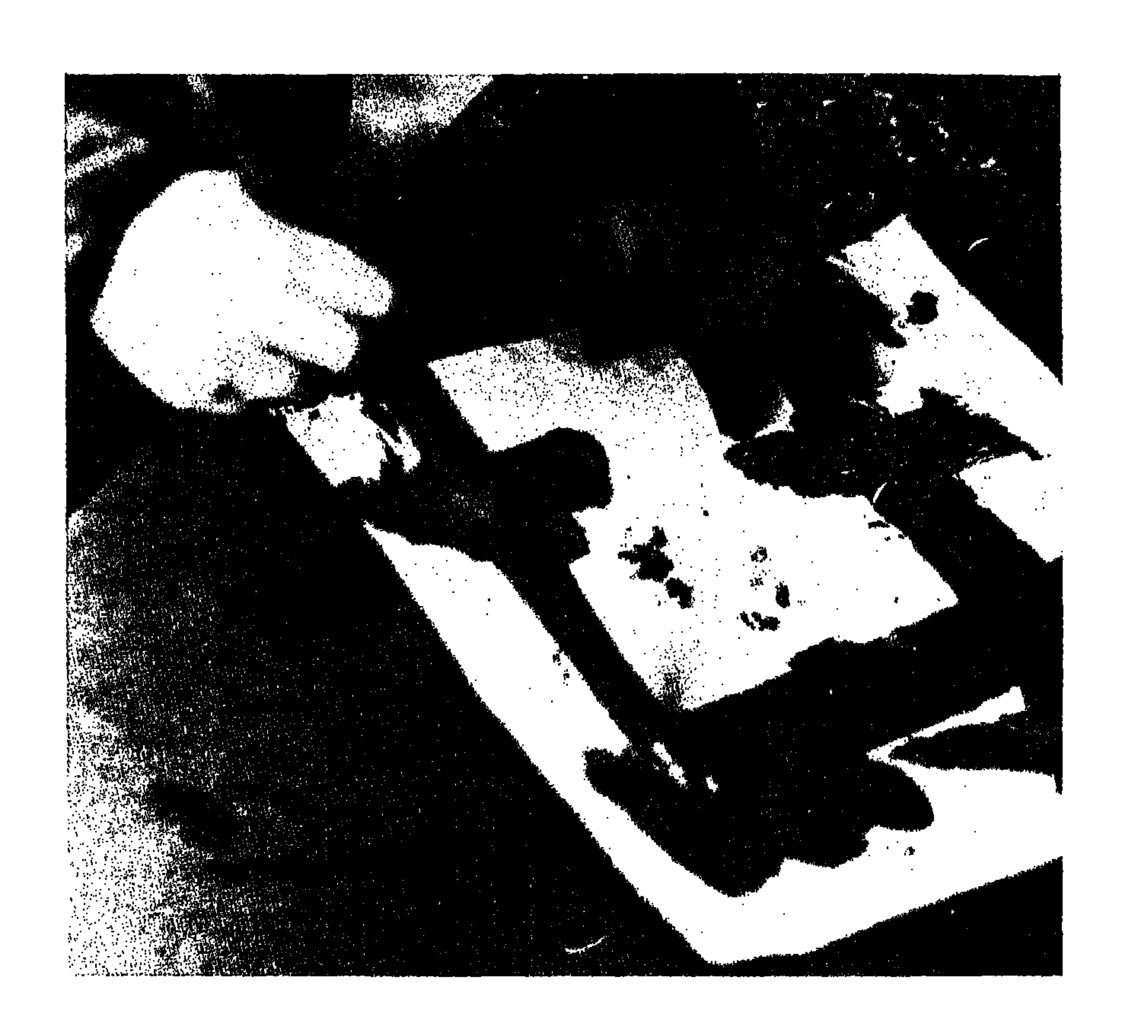
وتسبق كاران ميشائلي جزئياً تفسيري الحصر الذي استشعرته روث أمام الجدار الفارغ عندما تقول: «ثمة، على الحائط، حيِّز فارغ كان يبدو، على نحو يتعذّر شرحه، أنه يطابق الحيِّز الفارغ الذي كان موجوداً في داخلها». ومع ذلك، ما دلالة الحيِّز الفارغ داخل المرأة الصبيّة، أو، بالحري، نقول لنوضّح الأمور: ما دلالة شعورها أن شيئاً كان ينقصها في جسمها؟

وعلى هذا النحو بلغت الشعور فكرةٌ من الأفكار المقترنة بهذا الحصر،

الذي وصفته في تقريري أمام المؤتمر الأخير (١٩٢٧)، بوصفه الحصر الأعمق الذي تعيشه الفتيات. وهذا الحصر هو مكافئ الخوف من الخصاء لدى الصبيان. فالبنيّة تعاني الرغبة السادية، الناشئة خلال المراحل الأولى من النزاع الأوديبي، في أن تسرق محتوى جسم الأم، أي عضو الذكر الأبوي، والغائط. والأطفال، وأن تدمّر الأم ذاتها. وهذه الرغبة تولّد حصراً: فالبنيّة تخشى أن تسرق أمها بدورها محتوى جسمها (والأطفال على وجه الخصوص) وتخشى أن يكون جسمها مدمّراً أو مشوّهاً. وفي رأيي أن هذا الحصر، الذي بيّنه لي تحليل الفتيات الصغيرات والنساء أنه أعمق ضروب الحصر، يمثّل أقدم وضع من أوضاع الخطر بالنسبة للفتاة الصغيرة. وخوف الفتاة من أن تكون وحيدة، وتفقد الحب، وتفقد موضوع الحب، خوف يعتبره فرويد أعمق أوضاع الخطر الطفالية بالنسبة للفتيات، هو في رأيي تعديل في وضع الحصر الذي وصفته للتو. فعندما لا**ترى** أمها الفتاة الصغيرة التي تخشى هجوم هذه الأم على جسمها، يشتدّ حصرها بسبب ذلك. إن حضور الأم الحقيقية والمحبّة يقلّل من الخوف من الأم المرعبة، التي تسكن صورتها المستدخلة فكر الطفل. ومحتوى الخوف يتغيّر في مرحلة من النمو أكثر تأخراً؛ وبدلاً من أن تخشي الفتاة الصغيرة هجوم الأم، فإن فقدان الأم الحقيقية المحبّة، وواقع أن تظلّ وحيدة ومهملة، هما ماتخشاه.

٧ـ تدمير موضوع الحب ثم تعويضه: رغبتان أساسيتان لنمو أنا الأنثى

من المفيد، لشرح هذه الأفكار، أن نعرف مارسمته روث كجار بعد محاولتها الأولى حيث ملأت الحائط الفارغ بصورة زنجية عارية ذات حجم طبيعي. ولم ترسم روث، إذا استثنينا لوحة تمثّل زهوراً، إلا الصور. إنها رسمت مرتين أختها الصغيرة التي أتت تسكن معها، ثم صورة امرأة عجوز وصورة أمها. وإليكم كيف تصف كاران ميشائلي هاتين اللوحتين



١١ - «نرى دائماً، في تحليل الطفل، أنه يستخدم الرسم بقلم الرصاص والرسم الزيتي بوصفهما وسيلة إعادة بناء، عندما يلي التعبيرُ عن الميول الارتكاسية امتثال الرغبات المدمِّرة».

الأخيرتين: «والآن، لم يعد بوسع روث أن تتوقّف. وتمثّل اللوحة التالية امرأة عجوزاً تحمل علامة السنين والخيبات. جلدها مجعّد، شعرها أبيض، عيناها العذبتان والمتعبتان مضطربتان. إنها تنظر أمامها نظرة يصاحبها استسلام العمر المتقدّم، وعيناها تبدوان أنهما تقولان: «لاتقلقوا أبداً عليّ. زمني قريب جداً من نهايته!»

«ليس الاقتناع هو مايوحيه لنا العمل الأخير لروث، صورة أمها، إيرلندية من كندا. إن أمام هذه السيدة سنين طويلة تعيشها قبل أن يتوّجب عليها أن تشرب كأس التخلّي. فهي هيفاء، صلِفة، موقفها موقف التحدّي؛ إنها واقفة، وثمة شال له لون القمر يختال على كتفيها: لها قوة امرأة من الأزمنة القديمة وروعتها، امرأة كان بوسعها في كل لحظة أن تبدأ المعركة ضد أطفال الصحراء دون سلاح تستخدمه يداها. أية ذقن! أية استطاعة في نظرتها المتعالية!

«الحيّز الفارغ كان قد ملئ».

فالرغبة في التعويض، وفي تحويل الضرر السيكولوجي الذي سبّبته لأمها إلى منفعة، والرغبة في تكوّن جديد، كانتا في أساس الحاجة القاسرة إلى أن ترسم هاتين اللوحتين. ويبدو أن صورة المرأة العجوز على عتبة الموت هي التعبير عن الرغبة الأولية، السادية، في التدمير. والرغبة في سحق أمها، وفي أن تراها عجوزاً، منهوكة، محطّمة، أساس الحاجة إلى أن تمثّلها في أوج امتلاك قوتها وجمالها. فالبنت يمكنها أن تسكّن حصرها، وتحاول أن تكوّن أمها تكويناً جديداً وتعوّضها بفضل صورتها. ونحن نرى دائماً؛ في تحليل الأطفال، أنهم يستخدمون الرسم العادي والرسم بالألوان بوصفهما وسيلتين للتكوين الجديد، عندما يلي التعبير عن الميول الارتكاسية امتثال الرغبات التدميرية. وتبيّن حالة روث كْجار أن الحصر الأساسي لدى البنت الصغيرة ذو أهمية حاسمة في نمو الأنا لدى النساء، وأنه أحد المحرّضات الذي يساعد على تفتّح شخصياتهن. ولكن هذا الحصر يمكنه، من جهة أخرى، أن يكون سبب أمراض خطيرة وضروب من الكفّ عديدة. ومفعول الحصر على

نمو الأنا، كما هو الأمر في الخوف من الخصاء لدى الصبي الصغير، منوط بالاحتفاظ بضرب من الحالة المثلى وتداخل مرْضٍ بين شتى العوامل.

النص الثاني: هنّا سيغال

١ـ التحليل النفسي وعلم الجمال

«. . . ذلك أن الجمال ليس سوى بداية رعب لايكاد يكون محتملاً، وإذا كنا نُعجب به، فذلك لأنه يأنف بشموخ أن يدمّرنا[٦]».

كان فرويد قد كتب عام ١٩٠٨ يقول: نحن الآخرين، الجاهلين بأصول الإبداع الأدبي، رغبنا دائماً، رغبة حارّة، في أن نعرف من أين تستمدّ هذه الشخصية المتفرّدة، المبدع الأدبي (الشاعر، الروائي أو كاتب المسرحيات)، موضوعاتها ـ ذلك على وجه التقريب في اتجاه السؤال الذي كان قد وجهه أحد الكرادلة إلى أريوست ـ وكيف يفلح بفضلها أن يحرّك شعورنا على نحو قويّ جداً، ويثير فينا انفعالات لن نصدّق في بعض الأحيان حتى أننا أهل لها[٧]. وكان يحاول في عدة مناسبات، كلما تطور التحليل النفسي، أن يجيب عن هذا السؤال. وواقع أن فرويد اكتشف الحياة الاستيهامية للأعمال الفنية أمر أتاح للمحلّلين النفسيين أن يحاولوا تقديم تفسير سيكولوجي للأعمال الفنية. ورأت النور منذ هذا الاكتشاف أعمالٌ عديدة قاربت مشكل الفنان من حيث هو فرد وكوّنت تاريخها المبكّر انطلاقاً من تحليل عمله. والأكثر أهمية بين هذه الأعمال ذلك الكتاب الذي خصّصه فرويد لليونار دو فنسي. وثمة مؤلفات أخرى تعالج المشكلات السيكولوجية بصورة عامة كما تعبّر عنها الأعمال الفنية، مبيّنة على سبيل المثال كيف أن

---

(٦) ـ ريلك، الترجمة الانغليزية ليشمان وسبندر.

(٧) ـ «الإبداع الأدبي والحلم المستشار»، في **محاولات في التحليل النفسي التطبيقي**، غاليمار، مجموعة «أفكار»، ١٩٧٣.

المحتوى الكامن لضروب الحصر الطفلية الكلية يوجد فيها ممثّلاً في مثل هذه الأعمال الفنية على نحو رمزي. ولنذكر مقال فرويد المعنون: «موضوع الصندوقات الثلاث»[٨]، «حمْل مريم العذراء عن طريق الأذن»[٩][*] لأرنست جونز، «أوضاع الحصر لدى الطفل وانعكاسها في العمل الفني والدفعة الخلاّقة»[١٠] لميلاني كلاين.

٢- هل التحليل النفسي عاجز عن شرح علم الجمال؟

هذه الأعمال التحليلية لم تدرس بصورة أساسية علم الجمال خلال زمن طويل. وكان المقصود بعض المسائل التي تنطوي على أهمية سيكولوجية، لاالمشكل الأساسي لعلم الجمال، أي: ماالذي يصنع القيمة إذن لعمل فني، وماالذي يجعله متميزاً بصورة رئيسة من النشاطات الإنسانية الأخرى ومتميّزاً على وجه الخصوص ممّا يجده المرء رديئاً من الناحية الفنية؟ إن المؤلفين علماء النفس حاولوا أن يجيبوا عن بعض الأسئلة: «كيف يعمل المبدع الأدبي؟» «ماذا يشبه؟» «عن أي شيء يعبّر؟» ويبيّن فرويد، في مقاله المعنون «الإبداع الأدبي والحلم المستثار»[١١]، كيف كان عمل الفنان نتاج استيهام وكيف يغوص بجذوره - وكذلك ألعاب الأطفال وأحلامهم - في الحياة الاستيهامية اللاشعورية. ولكنه لم يحاول أن يشرح «لماذا نحسّ بلذة معيّنة عندما نصغي إلى قصة الأحلام المستثارة لشاعر من الشعراء». إن النحو الذي ينتج عليه المبدع الأدبي مفعولاته يكوّن، في رأي فرويد، سره الأكثر صميمية. ومن المؤكد أن فرويد لم يُعن على وجه

---

(٨)-(١٩١٣)، في **محاولة في التحليل النفسي التطبيقي**، غاليمار، ١٩٧١.
(٩)-(١٩١٤)، في **المصدر نفسه**، بيّو، ١٩٧٣.
(١٠)-(١٩٢٥)، في **محاولة في التحليل النفسي** (١٩٢١-١٩٤٥)، بيّو، ١٩٦٨.
(١١)-(١٩٠٨)، **مصدر مذكور**، غاليمار، ١٩٧٣.
(*) المقصود بالعبارة أن مريم العذراء حملت بالمسيح حين أوحى إليها الملاك بهذا الحمل عن طريق الأذن «م».

الخصوص بالمشكلات الجمالية. ويكتب في نصه «تمثال موسى لميشيل أنج»[١٢]: «لاحظت على الغالب أن أساس عمل فني كان يجذبني أكثر مماتجذبني الصفات الشكلية أو التقنية التي يربط الفنان بها القيمة في المستوى الأول. والخلاصة أن فهماً صحيحاً، في مجال الفن، لكثير من وسائل التعبير وبعض المفعولات ينقصني». ويعي فرويد أيضاً حدود النظرية التحليلية في مجال علم الجمال. ويصرّح في مقدمة مؤلّفه الذي خصّصه لليونار دو فنسي[١٣] أنه لاينوي أن يسترسل في الأسباب التي من أجلها كان ليونار رسّاماً كبيراً، ذلك أن الواجب يقضي، أن تكون لديه، من أجل ذلك، معرفة أوسع بالمنابع العميقة للدفعة الخلاّقة وللتصعيد. إنه كتب ماتقدّم عام ١٩١٠. ومنذ ذلك الحين ساهمت أعمال ميلاني كلاين في توضيحات إضافية لمشكل الدفعة الخلاّقة والتصعيد، وحرّضت المؤلفين المحللين في مجال الفن. وثمة، خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة، عدد معيّن من المؤلفات ظهر، ذو علاقة بمشكلات الإبداع، والجمال، والقبح. وأودّ أن أذكر، على وجه أخصّ، مؤلفات إلاّ شارب، بولا هايمان، جون ريكمان وفيربارن، في انغلترا، ومؤلفات هـ. ب. لي في الولايات المتحدة.

٣ـ تجارب الطفولة، المبكّرة جداً، يمكنها أن تساهم في جواب

ربما يكون بوسعنا في الزمن الراهن أن نطرح أسئلة جديدة في ضوء الكشوف التحليلية الجديدة. أمن الممكن أن نعزل، في سيكولوجيا الفنان، تلك العوامل النوعية التي تتيح إنتاج عمل فني مرض؟ وإذا كان ذلك ممكناً، فهل نفهم منها فهماً أفضل في أي شيء تكمن القيمة الجمالية للعمل وتجربة الناس الجمالية؟

وفي رأيي أن مفهوم الوضعية الاكتئابية الذي أدخلته ميلاني كلاين يتيح على الأقل محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة.

و«الوضعية الأكتئابية»، كما تصفها ميلاني كلاين، هي التي يبلغها الطفل عندما يعترف أن أمه وأشخاصاً آخرين ـ أباه على وجه أخص ـ هم

(١٢)ـ(١٩١٤)، مصدر مذكور، غاليمار، ١٩٩٧١.

(١٣)ـ(١٩١٠)، **ذكرى من طفولة ليونار دو فنسي**، غاليمار، ١٩٧٧.

أشخاص واقعيون. إن علاقاته بالموضوعات يطرأ عليها عندئذ تحول أساسي(١٤). فهو يدرك الموجودات الكلية، في حين أنه كان من قبل يشعر بوجود «الموضوعات الجزئية». ويدرك موضوعاً كلياً، طيّباً وسيئاً في وقت واحد، بدلاً من موضوعات «متصدّعة» طيّبة على نحو مثالي أو مضطهدة على نحو لايُقاوم. والموضوع الكلي محبوب أو مجتاف، ويكوّن نواة أنا متكاملة. ولكن هذه الكوكبة الجديدة تتيح المجال لوضع جديد من الحصر: في حين كان الطفل من قبل يخشى أن يرى الموضوعات المضطهدة تهاجم الأنا، فإن مايخافه الآن، على وجه الخصوص، هو أن يفقد الموضوع المحبوب- في العالم الخارجي وفي داخل نفسه. ولايزال الطفل، في هذه المرحلة، تحت سيطرة الاندفاعات الشرهة والسادية التي يتعذّر ضبطها. وموضوع الحب لديه، في هذه الاستيهامات، عرضة باستمرار لهجمات شرهة وحقود، مدمّرة وممزّقة، وليس موضوع هذه الهجمات هو الموضوع الخارجي فحسب، ولكنه الموضوع الداخلي أيضاً. وذلك عندئذ كما لو أن كلية العالم الداخلي كانت قد وُجدت أيضاً مدمّرة ومحطّمة. وثمة أجزاء من الموضوع المدمّر يمكنها أن تصبح مضطهدة. ويعاني الفرد عواطف الخوف من اضطهاد داخلي، والأسف على الموضوع المحبوب والمفقود، والإثمية لأنه هاجمه. وذكرى الوضع الجيد حيث كانت أنا الطفل تحتوي على كلية مرضوع الحب ومعاينة أن هذا الموضوع كان قد فُقد من جرّاء هجماته الخاصة، يتيحان المجال لعاطفة حادّة من ا لخسارة والإثمية، وللرغبة أيضاً في ترميم الموضوع وخلقه مجدّداً خارج الأنا وداخلها. وهذه الرغبة في الترميم والخلق الجديد موجودة في أصل التصعيد والإبداعية اللاحقين.

---

(١٤)- انظر، فيما يخصّ الطور السابق من النمو، ميلاني كلاين **محاولة في التحليل النفسي** (١٩٢١-١٩٤٥)، ومقال هربرت روزنفيلد «التحليل النفسي لنزاع الأنا العليا لدى المصاب بالفصام الحاد»، **في الاتجاهات الجديدة في التحليل النفسي**، نشر تافستوك المتحدة.

٤ـ قوة كلية طفلية يعزّزها نكوص إلى مرحلة سابقة

في هذه المرحلة أيضاً إنما يكتسب الطفل حسّ الواقع الداخلي. فإذا كانت ذكرى الموضوع هي ذكرى موضوع كلي، فإن الأنا تجد نفسها ملزمة بقبول ثنائية المشاعر الخاصة بها إزاء الموضوع؛ وتعتبر نفسها مسؤولة عن الاندفاعات والأضرار التي ألحقتها بالموضوع الخارجي والداخلي. إن الاندفاعات وبعض الأجزاء من ذات الطفل الصغير كانتا تُسقطان على الموضوع من قبلُ ـ يرافق ذلك، بوصفه لازمة، تكوّن صورة مزيّفة للموضوع، ونفي الطفل اندفاعاته الخاصة، وغياب التمايز بين الذات والموضوع الخارجي على الغالب أيضاً. ويشهد الطور الاكتئابي، على العكس، ظهور حسّ بالواقع الداخلي، يليه حسّ بالواقع الخارجي.

والاستيهامات الاكتئابية لا تولّد الرغبة في الترميم والإصلاح ولا تحرّض تطوراً لاحقاً إلا بمقدار ما تكون الأنا قادرة على أن تتحمّل الحصر الاكتئابي وأن تحتفظ بحسّ الواقع النفسي. وإذا لم يؤمن الطفل بقدرته على الترميم، فإن الموضوع الطيب ـ الخارجي والداخلي ـ يكون محسوساً بوصفه مفقوداً مدمَّراً، على نحو نهائي، وتتحوّل الأجزاء المدمرة إلى أجزاء مضطهدة ويبدو الوضع الداخلي أنه لا مخرج منه. وتوجد أنا الطفل تحت رحمة العواطف التي يتعذّر تحمّلها، عواطف الإثمية والخسارة، وتحت رحمة الاضطهاد الداخلي. وعلى الأنا أن تلجأ، لتحتمي من اليأس الأكمل، إلى آليات الدفاع العنيفة. وهذه الآليات الدفاعية ـ التي تحميها من العواطف الناشئة من فقدان الموضوع الطيّب ـ تكوّن منظومة الدفاع الهوسية. والسمات الأساسية للدفاعات الهوسية هي نفي الواقع النفسي، والقوة الكلية، والنكوص الجزئي إلى وضع ذهاني هذائي وإلى دفاعاته: التصدّع، وإضفاء الصفة المثالية، والنفي، والتوحّد الإسقاطي، إلخ. وهذا النكوص يعزّز الخشية من الاضطهاد وذلك يقود بدوره إلى تعزيز القوة الكلية.

ولكن حب أقارب الطفل الصغير يطمئنه تدريجياً على موضوعاته خلال تطور سعيد. فحبه، وقوته، ومهارته - التي استمرّت تنمو - تزيد دون انقطاع ثقته بقدرته الخاصة على الترميم. وكلما تنامت هذه الثقة، كان قادراً على أن يتخلّى بالتدريج عن دفاعاته الهوسية وأن يختبر، على نحو كلي أكثر فأكثر، تلك العواطف التحتية، عواطف الفقدان والإثمية والحب. فبوسعه عندئذ أن يباشر محاولات جديدة من الترميم نجاحُها سيكون كبيراً بصورة متنامية.

ومن جرّاء هذا التكرار لتجارب فقدان الموضوعات الداخلية وترميمها، فإن هذه الموضوعات تتوطّد على نحو أكبر مع أن الأنا تتمثّلها على نحو أفضل فأفضل.

وللإرصان السعيد، إرصان الحصر الاكتئابي، نتائج ذات أهميةكبيرة؛ إن الأنا تتكامل وتغتني بتمثّل الموضوعات المحبوبة؛ وتبعية الموضوعات الخارجية تتناقص والحرمان ربما تحتمله الأنا على نحو أفضل. وتحتمل العدوان والحب، والإثمية تولّد الحاجة إلى الترميم والخلق الجديد.

٥- ليس العالم الخارجي سوى دعامة للفنان الذي يبدع عالمه الخاص

عواطف الإثمية تؤدّي على وجه الاحتمال ضرباً من الدور قبل أن تكون الوضعية الاكتئابية قد استقرّت استقراراً كلياً. وهذه العواطف موجودة من قبلُ إزاء الموضوع الجزئي وتساهم في التصعيد اللاحق. ولكن المقصود عندئذ اندفاعات أكثر بساطة، تعمل في سياق منعزل وغير متكامل تسوده عناصر الذهان الهذائي. ويصبح الموضوع، مع قيام الوضعية الاكتئابية، أكثر اتصافاً بالصفة الشخصية والفردية، ويتنامى تكامل الأنا ويشهد المرء ظهور وعي بعالم داخلي متكامل. ولا يولّد الهجوم الموجّه ضد الموضوع، إلا في هذه المرحلة، يأساً حقيقياً من جرّاء تدمير عالم داخلي معقّد ومنظّم، ويولّد على هذا النحو تلك الرغبة في اكتشاف عالم كامل أيضاً.

وتكمن مهمة الفنان في إبداع عالم خاص به.

ويكتب روجر فراي، في مقدّمته للمعرض الثاني، معرض مابعد الانطباعية، مايلي: «الحال أن هؤلاء الفنانين لايبحثون عن أن يقدّموا مالايمكنه أن يكون، في نهاية المطاف، سوى انعكاس للواقع باهت، بل عن أن يولّدوا الاقتناع بواقع جديد ومختلف. إنهم لايريدون أن يقلّدوا الحياة، بل أن يجدوا لها مكافئاً». فما يقوله روجر فراي بمناسبة مابعد الانطباعيين ينطبق دون شك على كل فن أصيل. وأحد الفوارق الكبيرة التي تميّز الفن من التقليد أو من إنجاز سطحي و«جميل» يكمن في أن التقليد لايفلح أبداً، ولاالعمل «الجميل»، في إبداع واقع جديد على وجه الإطلاق.

فكل مبدع يبتكر عالماً خاصاً به. وحتى لو أنه مقتنع بنزعته الواقعية المطلقة ويحدّد لنفسه هدفاً مفاده أن يُنتج العالم الخارجي إنتاجاً جديداً، فإنه يقتصر على أن يستخدم بعض العناصر من العالم الخارجي ليبدع واقعه الخاص. وعندما يبتغي، على سبيل المثال، فنّانان واقعيان كزولا وفلوبير أن يصفا الحياة في بلد واحد وفي عصر واحد من الناحية العملية، فذلك يقدّم عالمين يختلف أحدهما عن الآخر كلياً، بمقدار مايختلف إبداعان أكثر اتصافاً بأنهما خياليان يقدّمهما شاعران سرياليان. وإذا تصدّى رسّامان عظيمان لمنظر واحد، فإنه يكون لدينا عالمان مختلفان.

يقول شيللي:

. . . فلنحلم

بالأمواج، والأزهار، والغيوم، والغابات،

والصخور، وبكل

مانقرأه في ابتسامتها

ونسميّه واقعاً.

٦ـ الانتصار على الموت بفضل الإبداع الأدبي

كيف يُنجز مثل هذا الإبداع؟

مارسيل بروست هو الفنّان الذي يقدّم لنا، بين كل الفنانين، ذلك الوصف الأكمل لسيرورة الإبداع؛ وصفاً قائماً على سنين من الملاحظة الذاتية وناجماً عن حدّة ذهن مدهشة. وفي رأي بروست أن حاجة الفنان إلى أن يجد الزمن المفقود مجدّداً هي التي تقوده إلى الإبداع. ولكن الذكرى التي تكون فكرية على نحو صرف ـ حتى ولو أنها موجودة ـ هي ذكرى ميتة وخالية من كل قيمة انفعالية. إن الذكرى الحقيقية تخطر في بعض الأحيان، على نحو غير متوقّع، وفق مصادفات تداع من تداعيات الأفكار. فمذاق قطعة حلوى يمكنه أن يذكّره بجزء من طفولته تذكيراً ترافقه حيويه كبيرة في الانفعال. وواقع التعثّر بكتلة من الحجارة على رصيف يستدعي ذكرى سفرة إلى البندقية، ذكرى كانت حتئذ قد أفلتت منه دائماً. ويبحث عبثاً منذ سنين عن أن يتذكّر الصورة الحيّة لجدّة محبوبة جداً أو أن يبدع هذه الصورة إبداعاً جديداً. ولكن تداعياً طارئاً هو وحده الذي جعله يعيش الصورة عيشاً جديدا ويتيح له أخيراً أن يتذكّرها ويستشعر فقدها ويعاني الحداد عليها. ويسمّي هذه التداعيات العابرة «تناوبات القلب». ولكنه يبيّن أن هذه الذكريات تظهر ثم تختفي مجدّداً وأن الماضي يظلّ في الواقع متعذّر الإدراك. فعليه، ليستحوذ عليها، ويمنحها حياة دائمة، وليجعلها مندمجة بباقي وجوده، آن يبدع عملاً فنياً. «كان الواجب يقضي . . . أن أخرج من الظليل ماكنت أحسّ به، أن أبادله بمكافئ روحي. والحال أن هذه الوسيلة التي كانت تبدو لي أنها الوحيدة، هل كانت سوى إبداع عمل فنّي؟»

إنه يكتشف ماضيه طوال العديد من المجلّدات من تأليفه؛ ويرى جميع هذه الموضوعات المفقودة، المدمّرة، المحبوبة، تعيش: أبويه، جدته لأمه،

وحبيبته ألبيرتين. «ومن المؤكد أنه سيكون ثمة غير ألبيرتين، وغير جدتي لأمي، بل ثمة أيضاً كثير من الآخرين الذين سيكون بمقدوري أن أتمثّل لهم كلمة ونظرة ولكني لم أعد أتذكّرهم بوصفهم خلائق فردية. إن كتاباً من الكتب مقبرة كبيرة لم يعد بإمكان المرء أن يقرأ الأسماء الممحوّة على معظم قبورها».

وليس إلا انطلاقاً من الزمن المفقود والموضوع المفقود أو الميت إنما يمكن أن يبدع المرء، في رأي بروست، عملاً فنياً. إنه يقول، على لسان بطله، للرسام إيلستير: «ليس بمقدور المرء أن يبدع مجدّداً مايحبّه إلا إذا تخلّى عنه». والخلق الجديد لايمكنه أن يحدث إلا عندما يكون الفقدان مقبولاً والحداد معانى.

ويبيّن بروست، في آخر مجلّد من تأليفه، كيف أنه يخصّص للأدب، في النهاية، مايبقى له من الحياة. وإذ يبحث بعد غياب طويل عن أن يرى مجدّداً أصدقاء الأيام الغابرة بمناسبة أحد الاستقبالات، فإنهم يبدون له جميعهم بقايا أولئك الذين عرفهم ـ طفيليين، مضحكين، مرضى على عتبة الموت. ويعلم أن ثمة آخرين ماتوا منذ زمن طويل. وإذ يحتاز الشعور عندئذ بدمار عالم كامل كان عالمه، فإنه يقرّر أن بكتب، وينذر نفسه ليجعل المشرفين على الموت والموتى يعيشون مجدّداً. وسيكون قادراً، بفضل فنه، على أن يمنح موضوعاته، في تأليفه، حياة أبدية. وإذا أفلح في ذلك، بوصفها تمثّل أيضاً عالمه الداخلي، فإنه لن يخشى الموت هو أيضاً.

٧ـ تجاوز الحصر الاكتئابي شرط لخلق العالم المفقود مجدّداً.

وصفُ بروست يقابل وضعاً من أوضاع الحداد: إنه يفهم أن موضوعاته المحبوبة مشرفة على الموت أو ميتة. والكتابة لديه شبيهة بعمل الحداد بمعنى أنه يتخلّى تدريجياً عن موضوعاته الخارجية. فهذه الموضوعات مستقرّة في الأنا ومخلوقة مجدّداً في الكتاب. وتبيّن ميلاني كلاين، في

مقالها المعنون «الحداد وعلاقاته بحالات الهوس الاكتئابي»، كيف أن الحداد، في حياة الراشد، يكمن في أن يعيش المرء مجدّداً ضروب الحصر الاكتئابي المبكّر؛ فنحن لانستشعر فقدان الموضوع الموجود في العالم الخارجي فحسب، ولكننا نستشعر أيضاً فقدان الموضوعات البدئية، أباثنا. وهم مفقودون أيضاً بوصفهم موضوعات داخلية وموضوعات في العالم الخارجي على حدّ سواء. وهذه الموضوعات الأولى هي التي، في سيرورة الحداد، مفقودة مجدّداً حتى تكون بالتالي مخلوقة مجدّداً. ويصف بروست النحو الذي يولّد عليه هذا الحداد تلك الرغبة في خلق العالم المفقود، خلقه مجدّداً.

أسهبت في ذكر بروست لأنه يكشف عن شعور حادّ بما، في رأيي، يوجد في لاشعور الفنانين جميعهم: أي أن كل خلق هو في الواقع إعادة خلق لموضوعٍ - محبوب من قبلُ وكلي ولكنه الآن مفقود وتالف - من عالم داخلي ومن ذات تالفين. فعندما يكون العالم مدمّراً داخل أنفسنا، وعندما يكون ميتاً وخالياً من الحب، وعندما يكون أحبّاؤنا مقطّعين إلى ألف قطعة ونحن أنفسنا نغوص في يأس لامخرج منه - عندئذ إنما يكون علينا أن نخلق عالمنا خلقاً جديداً، ونجمع القطع، وننفث الحياة في الأجزاء الميتة، ونخلق الحياة مجدّداً.

وإذا كانت الرغبة في الخلق تغوص بجذورها في الوضعية الاكتئابية، وإذا كانت القدرة على الخلق منوطة بإرصان ناجح لهذا الخلق، فلابدّ من أن يترتّب على ذلك أن العجز عن قبول الحصر الاكتئابي وعن تجاوزه ينبغي له أن يتيح المجال لضروب من الكفّ في التعبير الفني.

٨ـ حالة فنان مكفوف في فاعليته الإبداعية

أودّ أن أضرب بعض الأمثلة السريرية عن فنانين مكفوفين في فعالبتهم الإبداعية بفعل العصاب، وسأحاول أن أبيّن أن العجز لديهم عن إرصان الحصر الاكتئابي هو الذي يولّد كفّ الفاعلية الفنية أو إنتاج عامل فاشل.

وحالة أ، هي حالة صبيّة موهوبة في الرسم الزيتي بالفعل. ثمة خصومة حادّة مع أمها كانت قد جعلتها تهمل هذه الفاعلية في بداية المراهقة. وبعد أن خضعت لتحليل نفسي خلال بعضٍ من الزمن، استأنفت الرسم الزيتي ومارست الزخرفة. وكانت قد اختارت عملاً من الأعمال الحرفية الزخرفية بدلاً ممّا كانت تسميه «الرسم الحقيقي بالألوان» في بعض الأحيان، وذلك لأنها كانت تعلم أن عملها ينقصه الانفعال والأهمية الجمالية، على الرغم من أنه صحيح، واضح وجميل. وكانت تنفي، في سلوكها الهوسي، أن ذلك يمكنه أن يضايقها. وفي حين أنني كنت أبحث عن تفسير هجماتها السادية واللاشعورية الموجّهة إلى أبيها، واستدخال أبيها الأبتر المدّمر، والاكتئاب الذي كان قد نجم عن ذلك، قصّت عليّ الحلم التالي: «كانت ترى، في أحد المخازن، لوحة تمثّل رجلاً جريحاً، ممدّداً على الأرض، وحيداً ومتروكاً في غابة بعيدة الغور. وكانت تشعر أن الانفعال والإعجاب يغمرانها أمام هذه اللوحة؛ وكانت تعتقد أن هذه اللوحة كانت تعبّر عن ماهية الحياة، ماهيتها ذاتها، وستكون في الحقيقة رسّاماً لو كان بوسعها أن ترسم على هذا النحو».

وسرعان مابدت دلالة الحلم: لو أنه كان بوسعها فقط أن تقبل الاكتئاب الذي طرأ عليها لأنها جرحت أباها ودمّرته، لكانت عندئذ قادرة على أن تترجم هذا الاكتئاب في رسمها وأن تبلغ شكلاً من الفن أصيلاً. والواقع مع ذلك أن الأمر كان متعذّراً بالنسبة لها لأن القوة غير المألوفة كثيراً، قوة ساديتها - ويأسها بالتالي -، وقدرتها الضعيفة على تحمّل الاكتئاب كانتا تتيحان المجال لنفيٍ وتصنّعٍ في كل اللحظات: «كل شيءكان على أفضل مايكون في أفضل العوالم». وكان تؤكد بحلمها تفسيري هجومها على الأب، ولكنها كانت تفعل أيضاً ماهو أكثر. فالحلم كان يبيّن أمراً لم أكن قطّ قد فسّرته أو أشرت إليه: المفعول الذي أحدثه النفي الدائم للاكتئاب على رسمها. وكان نفي عمق العواطف الاكتئابية وخطورتها يعطي، في مجال الرسم، سمة من السطحية والملاحة لكل ماكانت

تباشر به. وكان الأب الميت قد نُفي نفياً كلياً ولم تكن أية بشاعة، ولاأي نزاع، قادرين أبداً على أن يعكّرا وضوح عملها ودقته.

٩-حلم يعبّر عن نزاع داخلي يولّد عرضاً من الأعراض

كان ب صحفياً، تجاوز الثلاثين بقليل، طموحه أن يصبح كاتباً، وكان يعاني على وجه أخص عرض كفّ متنام عن الكتابة المبدعة بالفعل.

وكانت إحدى السمات التي تميّز طبعه هي ميله إلى النكوص من الوضعية الاكتئابية إلى وضعية الذهان الهذائي. والحلم التالي يوضّح بالمثال هذا المشكل: «يجد نفسه في غرفة برفقة غوبلز وغورنغ وبعض النازيين الآخرين. إنه يعلم أن هؤلاء الرجال ليس لديهم مبادئ كلياً. ويعلم أيضا أنهم سيسمّمونه ويحاول، لهذا السبب، أن يفاوضهم؛ ويوحي لهم أنه ربما سيكون مناسباً بالنسبة لهم أن يتركوه حياً لأنه، مادام صحفياً، يمكنه أن يكتب عنهم ويجعلهم يعيشون مجدّداً بعد موتهم. ولكن الخدعة تفشل ومن المؤكد أنه سينتهي إلى أن يكون مسموماً».

وثمة عامل ذو أهمية في سيكولوجيا هذا المريض كان مصدره اجتياف وجه أبوي، سلبي إلى الحدّ الأقصى، كانت مسؤولية أفعال المريض كلها قد أُلقيت عليه. وإحدى نتائج ذلك كانت الشعور الذي لايُحتمل باضطهاد داخلي يمارسه هذا الوجه الأبوي السيء، اضطهاد كان يتّخذ في بعض الأحيان شكل أعراض الخوف من المرض. وكان يحاول أن يدافع عن نفسه من اضطهاد هذا الوجه الأبوي الداخلي السيء إذ يسكّنه ويُعنى به. وكان مسوقاً على الغالب أن يرتكب أفعالاً لم يكن يقرّها وكانت تغيظه. وكان الحلم يبيّن على أي نحو كان ذلك يعوق الكتابة: وليتجنّب الموت على أيدي المضطهدين الداخليين، كان ملزماً أن يكتب من أجلهم حتى يؤمّن لهم الخلود؛ ولكنه لم يكن يشعر حقاً بالرغبة في أن يخلّد وجوهاً سيئة بهذا القدر، فكانت قدرته على الكتابة، بالتالي، مكفوفة. وكان يتذمّر غالباً

بالإضافة إلى ذلك من أنه ليس لديه أسلوب خاص. وبدا بوضوح، في تداعياته بمناسبة الحلم، أن الكتابة لمصلحة القتلة وخدمة مقاصدهم لم تكونا مفروضة عليه فحسب، بل الطاعة لأوامرهم أيضاً. وعلى هذا النحو كان أسلوبه في ميدان الكتابة ينتمي إلى الوجه الأبوي الداخلي. وتبدو لي هذه الحالة أنها تذكّر بالحالة التي وصفتها بولا هايمان[١٦]. فإحدى مريضاتها كانت قد رسمت رسماً سريعاً إجمالياً سبّب لها استياء قوياً. فكان الأسلوب أسلوباً فيكتورياً بدلاً من أن يكون أسلوبها هي. وبدا واضحاً، خلال الجلسة، أن ذلك كان نتيجة خصام حدث لها مع امرأة كانت تحلّ محل أمها. وكانت الفنانة قد اجتافت، عقب هذا الخصام، هذه المرأة بوصفها أماً سيئة، حقوداً، وكان واجباً عليها، من جرّاء إثميتها وذعرها، أن تخضع لهذا الوجه السيء؛ إن الأم الفيكتورية هي التي كانت بالفعل قد أملت هذا الرسم الإجمالي.

ووصفت بولا هايمان هذه الحالة من التشوّه الحادّ، تشوّه تصعيد مستقرّ الآن. وهذا الخضوع، لدى مريضي، إلى وجه أبوي سيء إلى الحدّ الأقصى كان وضعاً مزمناً حرمه من كل حرية داخلية في مجال الإبداع. وعلى الرغم من بحثه عن تسكين مضطهديه - بوصفه دفاعاً ثانوياً -، فقد كان مثبّتاً بصورة أساسية على وضع الذهان الهذائي وكان يعود إليه منذ أن تُثار في نفسه عواطف اكتئابية؛ ولهذا السبب لم يكن بوسع حبه ودفعاته المرمّمة أبداً أن يصبحا فعّالين تماماً.

١٠ - الإبداع الفني: مكافئ نفسي لـ لمجاب

المرضى الذين تكلمت عليهم للتوّ كانوا يعانون اضطرابات في الجنسية كما يعانون ضروباً من الكفّ في الإبداع. ومن الواضح أن للإبداع الفني جانباً تناسلياً ذا أهمية قصوى. وإبداع عمل فني مكافئ نفسي للإنجاب. والمقصود فاعلية تناسلية ثنائية الجنس تقتضي توحّداً جيداً بالأب - الذي ينجب الطفل - وبالأم التي تتلقّاه وتحمله. والقدرة على التغلّب على الوضعية الاكتئابية يكوّن مع

(١٦) - «مساهمة في مشكل التصعيد وعلاقاته بسيرورات الاجتياف»، في **المدخل العام إلى علم النفس التحليلي**، المجلد ١٣، الجزء الأول، ١٩٤٢.

ذلك الشـرط المسبق لـلنضج التناسلي والفني على حـدّ سـواء. وإذا بلغ تـدمـيـر الأبوين حـداً لم يعد بـعده أبداً أي أمل في خلقـهـما مـجدداً، فإن كل نوحـّد سـعيد يصـبـح مـتعـذّراً وليس ممكناً أن تكون المحافظة على الوضـعيـة التناسلية مطروحة على بساط البحث، ولابلوغ التصعيد الفني.

وهذه العـلاقة بين العـواطف الاكتـئابيـة والمشكلات التناسليـة والفنية تبدو بوضوح لدى مـريض آخر. كان س، الذي بلغ الخامسة والثلاثين، فناناً مـوهوباً إلى الحدّ الأقصى ومـريضـاً كـبيراً في وقت واحـد. ، إنه كـان يعـاني الاكـتئاب منذ الثامنة عشرة، ومـجمـوعـة من أعراض التـحـولّ الحادّة جداً ممّا كان يسميّه «نقصاً مطلقاً في الحرية والعفوية».

وهذا النقص في العـفـوية كـان يعـوقـه كـثيراً في عـمله ويحـرمـه من كل لذة، على الرغم من أنه كـان قـادراً من الناحـيـة الجسمية على إقامـة العلاقـات الجنسيـة. فثمـة عـاطفـة من الإخفـاق مـداهمـة، ومن العـجـز واليـأس، كـانت تفسـد عليه كـل جـهـوده. وكـان قـد شرع في تحليل نفسي حين بلغ الخامسة والثلاثين من جرّاء عَرَض من أعراض التحـوّل. وكـان يعـاني باستمـرار ألماً في الكليتين وفي أسفل البطن، تفـاقـمـه تشنّجـات مـتـواترة. وكـان يصف حـالتـه وكـأنهـا «مـخـاض دائم». وبدا، في التـحليل، أن الألـم كـان يحـدث بعـد زمن قليل من مـعـرفتـه أن امـرأة أخيه التـوأم كـانت حـبلى. والواقـع أنه كـان قد قـدم إليّ للعـلاج قبـل ولادة المرأة بأسبـوع. وكـان يعـتـقـد أنني إذا أفـلحـت في أن أحـررّه من التـشنّج، فـإنه سيـصنع عـجائب. إن التـوحـّد، في حـالتـه، بالمرأة الحبلى التي تمثّل الأم كان واضحاً، ولكنه لـم يكن توحّداً سعيداً. وكـان لديه الانطبـاع أن أمه والأطفـال الذي كانت تحملهم كانوا مدمّرين بفعل ساديته ـ وكان أمله في أن يخلقـهـم خلقاً جديداً ضـعـيفـاً جداً ـ إلى حدّ كان التوحّد بالمرأة الحبلى يعني، بالنسـبـة له، حـالة من الحـصـر، والتلف، والحـمْل المحكوم عليـه بالإجـهاض. وبدلاً من أن يمنح كأمه ولادة طفل، كان يجد نفسه مـدمّراً مثلهـا. وبوصفـه مـدمّراً من النـاحـيـة الداخلية وعـاجزاً عن ترمـيم الأم، كـان يشعـر أنهـا

تضطهده. وكانت الأم، التي هاجمها من الناحية الداخلية، تهاجمه وتسرق منه أطفاله. وهذا المريض، على خلاف المرضى الذين تكلمت عليهم فيما مضى من هذا النص، كان يقبل اكتئابه، وكان اندفاعه إلى الترميم أشدّ قوة بكثير. ومصدر الكفّ الذي كان يصيب جهوده ـ الجنسية والفنية على السواء ـ كان بصورة رئيسة ضرب من شعور بالعجز في قدرته على الترميم بالقياس على الدمار الذي كان لديه الانطباع بأنه أحدثه. وهذه العاطفة، عاطفة العجز، كانت قد جعلته ينكص إلى وضعية الذهان الهذائي كلما كان الحصر يُثار في نفسه.

١١ – مريضة كانت تعيش بـ«اسم مستعار»

كانت المريضة إ، امرأة كاتبة، ذات الإصابة الأشدّ بين الحالات التي أعرضها في هذه الدراسة الحالية. وكان تعاني الخوف المزمن الخطير من المرض، ومن ضروب فقدان الشخصية المتواتر، من رهابات لاتُحصى، منها الرهابات الغذائية التي كانت تودي بها في بعض الأحيان إلى خَلْفة كاملة تقريباً.

وكانت عاجزة، بعد أن كانت كاتبة، عن الكتابة منذ عدد معيّن من السنين. وأريد أن أبيّن هنا كيف أن عجزها عن الإحساس بالاكتئاب كان يتيح المجال لكفّ عن التعبير الرمزي.

وقصّت عليّ الحلم التالي في يوم من الأيام: «كانت قد وجدت نفسها في عيادة وكانت رئيسة الممرّضات، ذات اللباس الأسود، على وشك أن تقتل رجلاً وامرأة. أما المريضة، هي، فكانت تستعدّ للذهاب إلى حفلة راقصة تنكّرية. وكانت تحاول أن تهرب من العيادة بأقنعة شتى، ولكن الأمر كان يفشل في كل مرة، وكان عليها أن تعود إلى العيادة وترى الممرضة الرئيسة. وفي لحظة من لحظات الحلم، كانت قد وجدت نفسها برفقة صديقتها جون»

كانت صديقتها جون، بالنسبة لها، تجسيد الصحة الذهنية والتوازن. وقالت، بعد أن قصّت عليّ حلمها: «لم تكن جون مقنّعة، ولاثوب تنكرياً لديها، وكنت أشعر أنها كانت عطوباً أكثر مني بكثير». ثم استأنفت كلامها

حـالاً: «أوه، بالتـأكـيـد، كنت أريد أن أقـول إنهـا كـانت أقل عطوبة مني بكثير». وفلتة اللسان هذه لدى المريضة هي التي منحتنا مفتاح الحلم. إن الشخص ذا الصحة الذهنية الجيدة أكثر عطوبة من مريضتي. فهي، دون ثوب تنكّري، عطوب إزاء المرض والموت. أما مريضتي، فإنه تفلت من الموت ـ الذي تمثّله الممرضة الرئيسة ـ إذ تستعير شتى الأقنعة. وقادتنا تداعياتها حول هذا الحلم أن نعيد النظر في أعراضها الرئيسة على ضوء خوفها من الموت ومحاولاتها لتفلت منه. وكانت أقنعة الحلم تمثّل كثيراً من التشخيصات والتوحّدات الإسقاطية والاجتيافية، التي تستخدمها حتى لاتعيش حياتها الخاصة وحتى ـ وعلى ضوء الحلم ـ لاتموت موتها الخاص. وربطت بالخوف من الموت أعراضاً أخرى أيضاً. ومثال ذلك أن واقع كونها تقضي عملياً نصف زمنها في السرير «نصف ميتة»، كان تظاهراً بالموت، طريقة تغشّ بها الموت. وبدا لها رهابها من الخبز ورهابها من الجنس عندئذ وسيلتين بارعتين للهروب من أن تعيش حياتها دون تحفّظ ـ وذلك يعني أنها ستستنفد حياتها يوماً من الأيام ولم يعد لها إلا أن تموت. وكانت حتى الآن قد عاشت من الناحية العملية حياة «مستعارة». ومثال ذلك أنها كانت تشعر أنها على مايرام تماماً وتعيش حياتها عندما كانت حاملاً، وكانت عندئذ تشعر أنها تعيش حياة الطفل؛ ولكنها كانت تشعر بعد الولادة فوراً أنها فاقدة الشخصية ونصف ميتة.

ولاأذكر هنا سوى بعض من أعراضها الأكثر إثارة للذهول، التي تبيّن جميعها أمراً واحداً: هاجساً دائماً ذا علاقة بالخوف من الموت. وكانت المحلّلة، التي تمثّلها الممرضة الرئيسة، تمزّق الأقنعة واحداً بعد الآخر، إذ ترغم المريضة على أن تعيش حياتها وعلى أن تموت في نهاية المطاف.

١٢- إلى أين يقود رفض الانفصال عن الموضوع؟

باشرت المريضة، بعد ثلاث جلسات مخصّصة كلياً لإرصان هذا الموضوع، وباشرت جلستها الرابعة فيما كان يبدو أنها حالة ذهنية مختلفة.

وبدأت تشكو عجزها عن الكتابة . وقادتها تداعياتها إلى أن تتذكّر أنها كانت ترفض الكلمات في وقت مبكّر من طفولتها . ولديها الانطباع أن هذا الرفض لم يكن قد اختفى ولم يكن لديها حقاً رغبة في استخدام الكلمات . وكانت تقول إن استعمال الكلمات يجعلها تحطّم «وحدة لامحدودة إلى ألف قطعة» . وذلك كما لو أنها كانت «تفرم» أو «تقطّع الأشياء» . وذلك كان ، بكل وضوح ، يبدو لها وكأنه فعل عدوان . يضاف إلى ذلك أن استعمال الكلمات «كان يفصل الأشياء ويفرض عليها حدوداً» . ثم إن واقع استخدام الكلمات كان يكافىء فصل العالم بالنسبة لها ويمنحها انطباعاً بالخسارة . وكانت تشعر أن استخدام الكلمات يجعلها تفقد وهم الملكية وأنها لاتشكّل وحدة مع عالم غير محدود وغير منقسم : «منذ أن تسمّي شيئاً من الأشياء ، فإنك تفقده في الحقيقة»(١٧) . وكان يبدو لها بوضوح أن استعمال رمز من الرموز (اللغة) يعني قبول انفصال الموضوع بالنسبة لها ، وقبول عدوانيتها ، إذ «تفرم» الموضوع و«تقطّعه» ، وتفقده في نهاية المطاف .

وكان فقدان الموضوع ، لدى هذه المريضة ، محسوساً دائماً وكأنه ضرب من التهديد وشيك الوقوع بالنسبة لبقائها الخاص . واستطعنا على هذا النحو أن نربط الصعوبة التي كانت تعانيها في استخدام الكلمات بمادة الجلسات السابقة . إنها كانت مرغمة ، إذ ترفض أن تواجه هذا التهديد بالموت ـ بالنسبة للموضوع ولها هي ذاتها ـ على اللجوء إلى شتّى الأعراض ذات الصياغة السحرية لتسود الموت وتفلت منه . فكان التخلّيْ عن الإبداع الأدبي أمراً لابدّ منه بالنسبة لها . ولم يكن ثمة مناص بالنسبة لها من أن تتجرّد من أقنعتها ، وتقبل الواقع ، وتصبح عطوباً للخسارة والموت ، حتى تعود إلى الكتابة .

---

(١٧) ـ هذا الموضوع ارتبط بـ«سرقة» الطفل وعضو الذكر ، ولكنه يتعذّر علي أن أتابع في هذا الاتجاه .

١٣ـ التخلّي عن الثدي الخارجي هو قبول بالكبر أيضاً

سأصف الآن بإيجاز جلسة مع المريضة نفسها انعقدت بعد سنتين.

كانت تعلم منذ بعض من الزمن أنها كان عليها أن تتخلّى عن التحليل في نهاية العام لأسباب ليست ذات علاقة بالتحليل. ووصلت إلى الجلسة وهي فريسة حزن كبير وذلك للمرة الأولى منذ أن كانت قد فهمت أن عليها أن تضع حداً للتحليل. كانت غثيانات خلال الجلسات السابقة قد حدثت لها، وشعرت أنها مضطهدة من الناحية الداخلية وانهارت قواها. وبدأت تقول إنها كانت على عجلة من أمرها لرؤيتي خوفاً من أن يتحوّل حزنها إلى «مرض وخبث». وكانت تفكر في نهاية التحليل، وتتساءل إن كانت ستظلّ متعاطفة معي دائما وإلى أي حدّ ستتذكّرني. وكانت تتساءل أيضاً إن كان ثمة أي تشابه بيننا. وثمة أمران ولّدا لديها الرغبة في أن تشبهني: الإخلاص والقدرة على العناية بالآخرين هما اللذان كانت تعزوهما إليّ. وكان تأمل أن تكون قد تعلّمتهما مني. وكان لديها الانطباع أيضاً أنني كنت شخصاً عادياً وكانت هذه الفكرة تجلب لها اللذة. وفسّرتُ ماقالت أنه رغبة في أن تجتافني وتتوحّد بي وكأنني ثدي مغذّ واقعي و«عادي»، بالتقابل مع الوضع السابق الذي كانت قد استدخلت فيه ثدياً أُضفيت عليه الصفة المثالية، ثدياً قد تحوّل بالتالي إلى ثدي مضطهد.

وأخيراً قصّت عليّ الحلم التالي: «ثمة طفل صغير كان قد مات ـ أو ترعرع ـ، وهي لم تكن تعرف أياً من الأمرين قد حدث؛ وثدياها، لهذا السبب، مترعان بالحليب وكانت قد أرضعت الطفل من امرأة أخرى ثدياها ناضبان».

وهاكم ماكانت دلالة هذا الحلم في مجال التحويل: كنت قد فطمته ـ ثديي ناضب ـ ولكنها كانت قد حازت ثدياً آخر وأمكنها أن تكون أماً بدورها. فالطفل الصغير، الذي «كان قد مات أوترعرع»، هو المريضة نفسها. إن الطفل الصغير يموت والمرأة الراشدة تحلّ محله. وفقدان المحلّلة

يولّد الحزن والإثمية (فيما يخصّ خصومتها معي بصدد الطفل) والحصر (أتفلح في أن تتذكّرني؟). ولكن المقصود أيضاً تجربة تغني أناها ـ ثدياها مترعان بالحليب. ولم يعد عليها أن تكون تابعة لي.

وصرّحت في نهاية الجلسة: «تبدو الكلمات أنها وجدت مجدّداً ضرباً من الدلالة، إنها غنيّة» وأضافت أنها كانت مقتنعة بالقدرة على أن تكتب مجدّداً «شريطة أن تظلّ حزينة بعضاً من الزمن، دون أن تكون مريضة ولاأن نكره الغذاء» ـ أعني شريطة أن تفقدني بدلاً من أن تعتبرني مضطهداً داخلياً.

وكانت الكلمات قد وجدت دلالتها مجدّداً وعادت الرغبة في الكتابة عندما كانت قد استطاعت أن تتخلّى عن ثديي بوصفه موضوعاً خارجياً تستدخله. وكانت تستشعر هذا التخلّي بوصفه موت الثدي – النضوب في الحلم – وبوصفه موت جزء من ذاتها ـ الجزء الطفالي ـ الذي يموت أيضاً عندما تكبر. وبمقدار ماكانت قادرة على أن تفقدني، أصبحت الكلمات غنيّة بالمعنى (١٨).

ومادة هذه المريضة أكّدت الانطباع المستمدّ من تحليل كثير من المرضى الآخرين، بمعنى أن تكوّن الرموز ينبغي، حتى يتكلّل بالنجاح، أن يكون متجذّراً في الوضع الاكتئابي.

١٤ – «إبداع الرموز والإبداع الرمزي يكوّنان ماهية الفن ذاتها»

إحدى المساهمات الأكثر اعتباراً، التي قدّمها فرويد لعلم النفس، كانت اكتشاف الواقع الذي مفاده أن التصعيد نتيجة التخلّي، المكلّلة بالنجاح، عن هدف دافعي؛ وأودّ أن أقترح هنا أن مثل هذا التخلّي غير ممكن

(١٨) – لم أقدّم هنا سوى دلالة الحلم التحويلية حتى لاأبتعد عن موضوعي الرئيس. وكان مصدر هذا الوضع التحويلي تجارب سابقة في مجال الفطام، وولادة طفل جديد، وتعذّر أن تكون المريضة ـ في الماضي ـ أماً «طيبة» بالنسبة للطفل الجديد.

إلا من خلال عمل الحداد. والتخلّي عن هدف دافعي أوعن موضوع من الموضوعات يكرّر التخلّي عن الثدي ويحييه. ويمكنه أن ينجح -وكذلك هذا الوضع الأول- إذا كان بوسع الأنا أن تتمثّل الموضوع، الذي ينبغي التخلّي عنه بوساطة سيرورة من الفقدان والترميم الداخلي. وأقصد أن مثل هذا الموضوع الذي تتمثّله الأنا يتحوّل إلى رمز في قلب الأنا. ويتيح المجال كلُّ جانب من جوانب الموضوع، وكل وضع ينبغي التخلّي عنه في سيرورة النمو، لتكوّن الرموز. وتكوّن الرموز، من وجهة النظر هذه، نتيجة فقدان. والمقصود فعل مبدع ينطوي على الألم وعلى كل عمل الحداد. وإذا كان الواقع النفسي محسوساً ومتميزاً عن الواقع الخارجي، فإن الرمز يتميّز من الموضوع؛ إنه محسوس بوصفه إبداع الذات، والذات يمكنها أن تستخدمه استخداماً حراً.

وليس بوسعي أن أتوسّع هنا في مشكل الرموز؛ ولم أتكلم عليها إلا بمقدار علاقتها بالموضوع الرئيس لهذا العمل الحالي. وهذه العلاقة موجودة بمعنى أن إبداع الرموز والإرصان الرمزي لموضوع من الموضوعات يكوّنان ماهية الفن ذاتها.

١٥- تحمّل الحصر الاكتئابي علامة الفنان الناجح

أودّ الآن أن أحاول الإجابة عن السؤال التالي: أثمة، في سيكولوجيا الفنان الذي ينجح، سمة نوعية قد تميّزه من الفنان الفاشل؟ «ماالذي، في رأي فرويد، يميّز الشاعر والفنان من الحالم اليقظ العصابي؟» يكتب فرويد في مقاله المعنون «صياغتان خاصتان بمبدأي العمل الوظائفي الذهني» مايلي: «يفلح الفنان في العودة من عالم الاستيهام إلى الواقع؛ ويستخدم مواهبه الخاصة ليكيّف استيهاماته ويجعل منها ضرباً جديداً من الواقع». ومن المؤكد أن بوسعنا القول إن لدى الفنان معنى عن الواقع دقيقاً. إنه عصابي على الغالب ويمكنه أن يكشف في أوضاع عديدة عن نقص مطلق في

الموضـوعيـة؛ وهو مع ذلك ينمّ، من جـانبين على الأقل، على إحسـاس بالواقع نامٍ إلى الحد الأقصى. وأحد هذين الجانبين ذو علاقة بواقعه الداخلي الخاص والآخر بمادة فنه. ومهما كان بروست عصابياً في تعلّقه بأمه، وجنسيته المثلية، وربوه، إلخ، فقد كان لديه حدس واقعي بالعالم الاستيهامي الذي كان يسكنه وكان يعلم أن الأمر لايعدو كونه عالماً داخلياً واستيهامياً. وكان يبدي ضرباً من الحدس المفقود لدى العصابي الذي يصدّع استيهاماته، ويكبتها، وينفيها أو يضعها موضع التطبيق. والجانب الثاني، حسّ الفنان بالواقع بالنسبة لمادة فنه، هو تقييم متخصّص جداً للواقع من حيث القياس، والحاجات، وإمكانات هذه المادة وحدودها، سواء أكان الأمر ذا علاقة بالكلمات، بالأصوات، بالألوان، أم بالصلصال. فالعصابي يستخدم مادته استخداماً سحرياً والفنان الفاشل يفعل الشي نفسه. وإذا يعي الفنان الأصيل عالمه الداخلي الذي ينبغي له أن يعبّر عنه والمواد الخارجية التي يحوزها، فإنه يمكنه، بكل وعي، أن يستخدم المادة ليعبّر عن الاستيهام. إنه يشاطر العصابي جميع صعوبات الاكتئاب غير المحلول، والتهديد المستمر بانهيار عالمه الخارجي؛ ولكنه يختلف عن العصابي، بمعنى أنهُ قادر أكثر منه بكثير على احتمال الحصر والاكتئاب. والمرضى الذين وصفتهم كانوا عاجزين عن تحمّل الاستيهامات وضروب الحصر الاكتئابي؛ وجميعهم لجأوا إلى دفاعات هوسية تقود إلى نفي الواقع النفسي. فالمريضة أ كانت تنفي في وقت واحد فقدان أبيها والأهمية التي كان يتّخذها بالنسبة لها؛ والمريضة ب كانت تسقط اندفاعاتها على موضوع داخلي يرافق ذلك، بوصفه نتيجة، تصدّع الأنا واضطهاد داخلي؛ وكان المريض جـ يتصرّف على النحو نفسه وإن في حدّ أدنى؛ أما المريضة إ، فإنها كانت تنكص إلى آليتي التصدّع الفصامية والتوحّد الإسقاطي اللتين تقودان إلى فقدان الشخصية والكفّ في استخدام الرموز.

وكان بروست، على العكس، يستشعر الحداد الاكتئابي كلياً. وذلك أمر كانْ يمنحه إمكان الرؤية في ذاته بحسّ الواقع الداخلي والخارجي على

السـواء. يضـاف إلى ذلك أن هذا الحسّ، حسّ الواقع، كـان قـد أتاح له أن يقيم علاقات مع الغير ويحافظ عليها بوساطة فنه. ويعوق استيهـام العصابي علاقاته مع الغير التي يضع استيهامه خلالها موضع الإنجاز. وينسحب الفنان إلى عالم استيهامي، ولكن بوسعه أن ينقل استيهاماته إلى الخارج ويشاطر الغير بها.

١٦- أن يعيش المرء حالة المبـدع النفسية عيشـاً جديداً بصورة لاشعورية أساس اللذة الفنية

حاولت حتى الوقت الراهن أن أبيّن كيف أن أعـمال ميلاني كلاين - ولاسيّما مفهوم الوضعية الاكتئابية لديها والاندفاعات إلى الترميم التي يولّدها، وكذلك وصفها عالم الموضوعات الداخلية - تنشر ضوءاً جديداً على سيكولوجيا الفنان، والشروط الضرورية لنجاحه، ومايمكنه أن يكفّ فاعليته المبدعة أو يعيبها. وهذا الضوء الجديد المنتشر على سيكولوجية الفنان يساعدنا على فهم اللذة الجمالية التي يختبرها جمهوره. وإذا كان العمل الفني يكوّن الطريقة الأكمل والأكثر ملاءمة بالنسبة للفنان لتسكين الإثمية واليأس اللذين تسبّبهما الوضعية الاكتئابية ولترميم موضوعاته المدمّرة، فليس ذلك إلا وسيلة من وسائل عديدة يحوزها الإنسان ليفلح في هذا الأمر. فمامنشأ واقع مفاده أن عملاً فنياً يمنح مثل هذا الرضى جمهور الفنان؟ يزعم فرويد أنه «يفتننا بواسطة اللذات الشكلية والجمالية».

وعلينا أول الأمر أن نميّز اللذة الجمالية من لذائذ أخرى عارضة يمكننا أن نستمدّها من الأعمال الفنية. ومثال ذلك أن الرضى الناتج بفعل التوحّد ببعض المشاهد أو بعض الشخوص يمكنه أن يتدخّل على نحو مختلف ويمكنه أن يحصل من فن جيّد كما يحصل من فن رديء. والأمر نفسه بالنسبة للاهتمام العاطفي الناشئ من الذكريات والتداعيات. فاللذة الجمالية في ذاتها، أي اللذة المستمدّة من عمل فني -والوحيدة بمعنى أن المرء لايمكنه بلوغها إلا بواسطة عمل فني- ثمرة توحّدنا بمجموع العمل الفني وبكلية

العالم الخارجي للفنان كما يبدو في عمله. وفي رأيي أن كل لذة جمالية تستتبع أن نعيش سيرورة الإبداع لدى الفنان عيشاً جديداً بصورة لاشعورية.

ونكتشف في فلسفة ديلتي مفهوم مايسمّيه «nach-erleben»[١٩]. وفي رأيه أن ذلك يعني أن بوسعنا فهم الآخرين بحسب سلوكهم وتعبيرهم؛ فنحن نكوّن حالتهم النفسية والذهنية تكويناً جديداً بصورة حدسية، ونحن نعيشهما بعدهم، ونعيشهما مجدّداً. وعلى هذه السيرورة أطلق اسم «nach-erleben». وذلك أمر يمضي إلى أبعد، يقول، مما يكون الاستبطان قادراً على اكتشافه. ويبدو لي أن هذا المفهوم يكافئ التوحّد اللاشعوري. فأنا أنطلق من مبدأ مفاده أن هذه الطريقة في عيش حالة المبدع الذهنية، عيشاً جديداً بصورة لاشعورية، أساس كل لذة جمالية.

وسأضرب مثال التراجيديا الكلاسيكية لأوضّح حديثي. فالبطل، في التراجيديا، يصبح آثماً بجريمة: الجريمة كانت محتومة؛ إنها جريمة «بريئة»، وكان مسوقاً إلى ارتكابها. ونتيجة الجريمة، أياً كانت طبيعتها، هي دائماً دمار مطلق يبتلع وجوها أبوية ووجوهاً طفلية. وهذا يعني، أياً كان أصل النزاع - أوديب الملك يطرح، على سبيل المثال، نزاعاً تناسلياً -، أننا ننتهي إلى أن نصل منه إلى صورة الاستيهامات التي تنتمي إلى الوضعية الاكتئابية الأقدم، الوضعية التي تكون جميع الموضوعات مدمّرة فيها. فماهي الآلية السيكولوجية لـ«nach-erlebrn» الخاصة بالسامع؟ يبدو لي أنه يباشر توحّدين؛ إنه يتوحّد هو ذاته بالمؤلف ويوحّد مجموع المأساة بالعالم الداخلي للمؤلف. ويتوحّد بالمؤلف خلال الفترة التي يواجه المؤلف فيها اكتئابه ويعبّر عنه. وإذا بسّطنا الأمر، يمكن أن يتلخّص ارتكاس السامع كمايلي: «دمّر

---

(١٩) - هودجز، هـ. أ.، ويلهلم ديلتي، **نصوص مختارة ومدخل إلى أعماله السوسيولوجية والفلسفية**، لندن.

المؤلف، ضحية الحقيد، كل موضوعاته المحبوبة كما فعلت أنا ذاتي واستشعر في نفسه الموت والقنوط مثلي. واستطاع مع ذلك أن يواجههما وأن يقودني إلى مواجهتمها؛ وعلى الرغم من الأطلال والدمار، فإننا، كلانا، نبقى أحياء، وكذلك العالم الذي يحيط بنا. يضاف إلى ذلك أن موضوعاته، التي أصبحت رديئة ومدمّرة، كانت قد بُعثت وخُلّدت بفنه. وانطلاقاً من هذه الفوضى وهذا الدمار، كان قد أبدع عالماً بكراً، كاملاً وموحّداً».

١٧- شكل العمل الفني ينبغي له مع ذلك أن يكون كاملاً

يبدو عندئذ أن ثمة عاملين يكونان أساسيين في روعة المأساة: واقع المباشرة بوصف جريء للاستيهام الاكتئابي بكل رعبه وواقع منح انطباعٍ بالكمال والانسجام. فشكل المأساة «الكلاسيكية» الخارجي يتباين مع مضمونها تبايناً مطلقاً. إن هذه اللغة الشكلية، ووحدة الزمان والمكان والعمل، وهذه القسوة في القواعد، كل ذلك يكوّن، كما يبدو لي، برهاناً لاشعورياً على أمر مفاده أن النظام يمكنه أن ينبعث من الفوضى. فاكتئاب الجمهور سيكون، لولا هذا الانسجام في الشكل، متيقّظاً لامحلولاً. واللذة لايمكنها أن توجد دون كمال الشكل (٢٠).

(٢٠) - يكتب روجر فراي قائلاً: «كل الأساسي في الصفة الجمالية مسألة شكل محض» وأنا أشارك في هذا الرأي؛ ولكنه يضيف فيما بعد: «الغريب هو أن ثمة في الظاهر خطراً من أن يعرف الفنان ذلك». وهذا الأمر غريب، بالنسبة لفراي، من جرّاء ضعف يلازم المدرسة الشكلية التي يمثّلها. والشكليون يستخفّون بالعوامل الانفعالية في الفن. ففي رأي فراي أن الفن ينبغي له أن ينفصل انفصالاً نهائياً عن الانفعال، فكل انفعال غريب في الفن وكلما تحرّر الشكل من الخلفية الانفعالية اقترب من المثالي. ومايجهله الشكليون هو أن الشكل في ذاته، والخلفية بالمقدار نفسه، تعبير عن انفعالات لاشعورية. فمايسمّيه فراي، بعد كليف بيل، «الشكل ذا الدلالة»ـ وهو مصطلح يعترف أنه عاجز عن التحديد ـ هو الشكل الذي يعبّر عن التجربة الانفعالية اللاشعورية ويجسدّها. فالفنان لايبحث عن أن ينتج شكلاً جميلاً أو حتى رائعاً، بل ينجز المهمة الأكثر أهمية، التي تكمن في أن يخلق خلقاً جديداً عالمه الداخلي، والشكل الحاصل تابع للمدى الذي يتوصّل فيه إلى ذلك.

١٨ - الجمال والقبح ينبغي لهما أن يكونا موجودين في العمل الفني

لكن هذه التجربة هل هي نوعية للعمل الفني المأساوي أم المسألة مسألة عنصر أساسي لكل ظاهرة جمالية؟ أعتقد أن بوسعي أن أعمّم استدلالي. وعليّ، من أجل ذلك، أن ألجأ إلى مجموعة المصطلحات الأكثر شيوعاً، مصطلحات علم الجمال، وأن أطرح المشكل طرحاً جديداً بعبارات أخرى. والكلمتان اللتان سألجأ إليهما هما كلمتا «بشع» و«جميل». فـ«البشع»، في رأي ريكمان، في مقاله المعنون «طبيعة البشاعة والدفعة المبدعة»[٢١]، هو الموضوع المدمَّر والناقص. و«البشع»، في رأي شارب[٢٢]، هو المدمّر، غير المتسق والمرتبط بتوتر صعب الاحتمال. وأفكر في أن آخذ بالحسبان وجهتي النظر هاتين قائلة إن «البشاعة» هي مايعبّر عن حالة العالم الداخلي الجيدة والسليمة وتحوّلها إلى أجزاء مضطهدة. ويبدو ريكمان مع ذلك أنه يشبّه «الجميل»، عندما يقابله بـ«القبيح»، بماهو سارّ من وجهة النظر الجمالية. ولايمكنني أبداً، في هذا الأمر أن أكون موافقة. فالبشع والجميل ضربان من التجربة متقابلان؛ وإذا كان ينبغي للجميل مع ذلك أن يكون مرادفاً للرضى من وجهة النظر الجمالية، فإن عكسه ليس «البشع»، بل غير الجمالي، أو مالايثير الاهتمام، أو مايثير الملل. إن ريكمان يقول إن البشع يجعلنا نتراجع؛ أما أنا فأعلن أن البشع عنصر ذو أهمية قصوى وضروري لكل تجربة جمالية سارّة. وليس مفهوم البشاعة من حيث هو عنصر سرور جمالي نادراً في فلسفة علم الجمال؛ إن الفنانين أنفسهم هم الذين، مع ذلك، عبّروا عن هذا الرأي على النحو الأكثر وضوحاً. فرودان يكتب مايلي: «نحن نقول

---

(٢١)-في **صحيفة علم النفس التحليلي العالمية**، المجلد XXI، القسم الثالث (١٩٤٠).

(٢٢) - «بعض جوانب التصعيد والهذيان» (١٩٣٠). «في بعض المحدّدات اللاشعورية، المتشابهة والمختلفة، التي تقود إلى تصعيد الفن الصرف والعلم الصرف» (١٩٣٥).

عمّا ليس له شكل محدّد، وغير سليم، ومايجعلنا نفكر بالمرض، والألم، والدمار، وماهو عكس الانتظام ـ علامة الصحة، إنه بشع. ونقول أيضاً عمّا هو غير أخلاقي، ومعيب، وإجرامي وكل شذوذ يولّد الشر ـ نفسُ قاتل الأب، والخائن، والأناني، إنه بشع. ولكن ماإن يستحوذ على هذه البشاعة فنّان عظيم حتى يحولّها على الفور ـ فهو، بضربة من عصاه السحرية، يجعل منها الجمال».

فما الذي يكون جميلاً؟ إذا حدّدنا الجميل مجدّداً بوصفه فئة داخل ماهو مرْض من وجهة النظر الجمالية، فإن معظم المؤلفين ينضمّون إلينا ليقولوا إن العناصر الأساسية للجميل ـ الكلية والكمال والإيقاع ـ هي عكس البشع. والجميل يشبّهه ريكمان، بين المؤلفين المحلّلين النفسيين، بالشيء البكر؛ وتعتبر إيلاّ شارب الجمال إيقاعاً بصورة أساسية وتشبهه بالرضى المحسوس في إيقاع الرضاع، والتغوّط، والعلاقات الجنسية الناجمة. وأضيف إليها إيقاع التنفّس وإيقاع ضربات القلب. ويبدو أن الإيقاع غير المضطرب لكلٍّ في حالة سكينة يناظر عالماً داخلياً في حالة سلام. ويتوصّل هربرت، بين المؤلفين غير المحلّلين النفسيين، إلى نتيجة مماثلة عندما يقول إننا نكتشف نسباً حسابية بسيطة وذات إيقاع تناظر الطريقة التي تكوّنّا بها والطريقة التي يعمل بها جسمنا عمله الوظائفي. ولكن هذه العناصر، عناصر «الجمال»، غير كافية في ذاتها. ولو أنها كانت كافية لجنينا اللذة العظمى من تأمّل دائرة أو من السماع لمجرد قرع طبل. وأعلن أن الجمال ـ بالمعنى الضيّق للمصطلح ـ والبشاعة ينبغي لهما أن يكونا حاضرين معاً حتى تكون التجربة الجمالية كاملة.

١٩ – البشاعة عنصر أساسي في العمل الجمالي

أودّ أن أعبّر على نحو آخر عن محاولتي تحليل المأساوي تبعاً للجمال والبشاعة. فـ«البشع» في المأساة، إذا تكلمنا بصورة عامة، هو المضمون، في حين أن «الجميل» هو الشكل. ويشكّل البشع أيضاً، بصورة أساسية، جزءاً

من المضحك لايتجزأ. فالمضحك هو البشع بهذا المعنى الذي مفاده أن التشديد، كما هو الأمر في الكاريكاتور، على سمة واحدة أو سمتين يدمّر وحدة ـ توازن ـ الشخصية. والهزيمة، التي يفرضها على البطل المضحك عالمٌ من الطبيعة نفسها، بشعة ومأساوية. فإلى أي حدّ يقترب البطل المضحك من المأساة، ذلك أمر ينجم عن واقع مؤدّاه أننا توصّلنا مع مرور الزمن إلى اعتبار أبطال الماضي، الكبار المضحكين، وجوهاً مأساوية على نحو أساسي؛ وأولئك الذين لايرون، خلال أيامنا هذه، في شايلوك أو فالتساف(*)، سوى شخصيتين مسليتين نادرون؛ لقد احتزنا الشعور بالمأساة المستورة. فالفارق بين المأساة والملهاة ناجم عندئذ عن محاولة مؤلف المضحك، الذي يبتغي أن ينفصل عن مأساة بطله، أن يشعر بأنه متفوّق على هذا البطل في ضرب من الدفاع الهوسي الذي يتوجّه النجاح. ولكن الدفاع الهوسي غير كلي إطلاقاً؛ والاكتئاب الأصلي متجلّ دائماً وعلى المؤلف، بالتالي، أن يقبله ويعيشه إلى حدّ كبير. ويعيش الجمهور مجدّداً هذا الاكتئاب والخوف الذي يوحي به والهجوم المضاد للمؤلف، كما تعبّر عنها الملهاة ونهايتها السعيدة.

والكشف عن هذا النحو في التغلّب على الاكتئاب أكثر يسراً في الأدب -بمحتواه اللفظي الظاهر- منه في الأشكال الفنية الأخرى. وكلما ابتعدنا عن الأدب، أصبحت المهمة عسيرة. فعلينا في الموسيقى، على سبيل المثال، أن ندرس إدخال ضروب النشاز، والتنافرات الصوتية، والتعدّيات الجديدة على النظام القائم، التي تُعتبر على نحو ثابت بشعة إلى آن يحين اليوم الذي تُقبل فيه قبولاً كلياً. فالفن المجدّد يُعتبر «عسيراً»، إنه يُقاوَم، ويُفهم فهماً خاطئاً، ويُمحض كرهاً عنيفاً، ويُحتقر؛ إلا إذا رُفع إلى درجة

(*) - شايلوك: الشخصية الرئيسة في رواية «تاجر البندقية» لشكسبير؛ وفالستاف: شخصية رئيسة في الكوميديا الغنائية، نصّ بواتو «م».

المثـال في نطاق يمضي الإعـجـاب بعكس هدفـه ويعـرّضـه إلى السـخـرية.
وارتكاسات الجمهور هذه هي، في رأيي، مظاهر دفاع هوسي ضد ضروب الحصر الاكتئابي التي يثيرها الفن. ويجد الفنانون، دائماً على الغالب، أساليب جديدة في الكشف عن اكتئاب مكبوت أو غير معترف به. ويستخدم الجمهور جميع وسائل الدفاع ضد هذا الاكتئاب حتى تحين اللحظة التي يجد خلالها الشجاعة في أن يتابع الفنّان المجدّد في أعماق اكتئابه، ليشارك، من ثمّ، في انتصاره.

ويبدو أن الفكرة التي مفادها أن البشاعة عنصر أساسي في كل تجربة كاملة حقيقية بالنسبة للفن المأساوي، والمضحك، والواقعي، أي بالنسبة، في الواقع، لكل أصناف الفن المقبولة عادةً، ماعدا استثناء وحيد ـ ولهذا الاستثناء الوحيد أهمية كبرى.

٢٠- الجمال: رعب يكاد لايكون محتملاً في رأي ريلك

ثمة، ولاشك، صنف من الفن ينطوي، إلى أعلى درجة، على كل عناصر الجمال بالمعنى الضيق للمصطلح، دون أوهى أثر من البشاعة على مايبدو. فجمال معبد البارتينون في اليونان، أو تمثال البطل الرياضي رامي القرص، جمال كامل، إيقاعي، صاف. ولكن تقليدات الجمال الخالية من الروح، والإبداعات «الجميلة»، كاملة أيضاً وذات إيقاع؛ ولكنها لاتثير سوى الملل على الإطلاق. فلابدّ على هذا النحو من أن يكون، في الجمال الكلاسيكي، عنصر آخر لايبدو مباشرة.

ولكن نعود إلى مفهوم nach-erleben الذي يكمن في أن يستشعر المرء مايستشعره أحد آخر، بوسعنا القول إن على الفنان، حتى يحرّك مشاعرنا بعمق، أن يدمج في عمله الفني تجربة من تجاربه العميقة. وتدلّ معارفنا التحليلية جميعها ـ والمعارف التي نستمدّها أيضاً من أشكال الفن الأخرى ـ

على أن هذه التجربة العميقة ينبغي لها أن تكون مانسميه الاكتئاب، في العيادة، وأن الاندفاع لإبداع كلّ كامل أيضاً ينبغي له أن ينشأ من دافع ينزع إلى تجاوز اكتئاب قويّ على نحو خاص. وإذا رجعنا إلى كلام الجاهلين بأصول الفن، فإننا نجد فيه تأكيد هذه النتيجة. إنهم يقولون إن الجمال الكلي يجعل النفس فرحة وحزينة معاً وأنه يطهّرها ـ وأنه يوحي بالرعب. وكان الفنانون الكبار، أنفسهم، يعون على الدوام الاكتئاب والرعب المتجسدّين في الأعمال الفنية ذات الجمال الكلاسيكي الذي لاتشوبه شائبة أبداً. فعلى فوست، عندما يمضي باحثاً عن هيلين، جمال كلاسيكي كامل، أن يواجه ضروباً من الرعب لامثيل لها حتى يذهب حيث لايوجد طريق، وعليه أن يواجه الصحراء اللامتناهية.

ويكتب ريلك: «ليس الجمال سوى بداية رعب لايكاد يُحتمل».

وهكذا فان كل عمل من أعمال الجمال يجسّد، بالنسبة للمشاهد الحسّاس، تجربة الاكتئاب والموت المرعبة. وتنكبّ هانّا ساش، في كتابها المعنون: **الجمال، الحياة والموت**، بصورة أخصّ على الجانب المرعب من الجمال؛ فتقول إن الصعوبة لاتكمن في فهم الجمال بل في تحمّله، ويربط هذا الرعب بصفاء العمل الفني الكامل، بصفائه ذاته. وذلك ماتسميّه العنصر السكوني؛ إنه صاف لأنه يبدو غير متغيّر، أبدياً. وهو مرعب لأن ثباته الأبدي هو التعبير عن غريزة الموت ـ العنصر السكوني الذي يقابل الحياة والتغيّر.

٢١ – العمل الفني هو الذي يخضع الموت للحياة

إنني أتوصّل، بفعل مسيرة للفكر مختلفة كل الاختلاف، إلى نتائج مماثلة فيما يخصّ دور غريزة الموت في العمل الفني. وأكدّت حتى الوقت الراهن أن العمل الفني ثمرة إنجاز الوضع الاكتئابي وتصعيده وأن المفعول الناتج على الجمهور هو المفعول التالي: يعيش الجمهور مجدّداً، بصورة

لاشعورية، تجربة الفنان ويشاطره انتصاره بوصفه مبدعاً كما يشاطره تحرّره النهائي. ولكن على الفنان، حتى ينجز الاكتئاب ويعبّر عنه تعبيراً رمزياً، أن يعترف بغريزة الموت - في جانبها العدواني وفي جانبها المدمّر ذاتياً، على حدّ سواء - ويقبل واقع الموت بالنسبة للموضوع وللذات. فإحدى مريضاتي التي تكلمت عليها سابقاً لم يكن بوسعها أن تستخدم الرموز لأنها كانت عاجزة عن إرصان الوضع الاكتئابي؛ وكان هذا العجز ناجماً على نحو بارز عن واقع مفاده أنها لم يكن يمكنها أن تقبل ولا أن تستخدم غريزتها، غريرة الموت، ولم يكن بوسعها أيضاً قبول الموت.

ونقول بعبارة أخرى إن البشاعة - التدمير - هي، بالنسبة للغرائز، التعبير عن غريزة الموت؛ والجمال - الرغبة في الاتحاد في الإيقاع والكل - هو التعبير عن غريزة الحياة. ونجاح الفنان يكمن في التعبير بلا تحفّظ عن النزاع الذي يجعلهما متعارضتين وعن الصلات التي توحّدهما.

تلك هي النتيجة التي أفضى إليها عمل فرويد في محاولتين من محاولاته، مع أنه لم يعمّمها تعميماً يجعلها تنطبق على مجموع الفن. وإحدى هاتين المحاولتين تعالج تمثال **موسى لميشيل أنج**، حيث بيّن على نحو واضح أن دلالة هذا العمل الفني هي الانتصار المتحقّق على الغضب. ومحاولته الثانية المشار إليها هي تحليله موضوع الصندوقات الثلاث. ويشير فيه إلى أن من تتغلّب، في الاختبار بين الصندوقات الثلاث - بين ثلاث نساء، ترمز دائماً إلى الموت. ويعتبر كورديليا **الملك لير**(*) رمزاً من رموز الموت وفي رأيه أن الحلّ الذي تقدّمه المسرحية يمنحه انتصار الملك لير النهائي

(*) - مسرحية درامية لشكسبير حرم فيها الملك لير ابنةً - كورديليا - من بناته الثالث من الإرث لمصلحة البنتين الأخريين اللتين طردتاه من قصره. وتستقبله كورديليا الفقيرة. ولكن الملك الشيخ، الذي أصبح مجنوناً من الألم، يتيه في العاصفة تصطحبه ابنته إلى أن حانت اللحظة التي تموت فيها كورديليا مختنقة في العاصفة. فيقضي الملك لير نحبه فوق جثتها «م».

على خوفه من الموت وقبوله هذا الموت. ويقول: «وهكذا الإنسان يقهر الموت حين يقبله فكرياً. وليس بوسع المرء أن يتصوّر انتصاراً أعظم في إنجاز رغبة».

والفنانون كلهم يبتغون الخلود؛ فليست موضوعاتهم هي التي ينبغي أن ترتدّ إلى الحياة فحسب، ولكن الحياة ذاتها ينبغي أن تكون أبدية. والفن، من جميع النشاطات الإنسانية، هو النشاط الأكثر قرباً من الخلود؛ وللعمل الفني العظميم حظوظ في أن يفلت من التدمير والنسيان.

وتسوّل للمرء نفسه أن الأمر هو على هذا النحو لأن نفي غريزة الموت، في العمل الفني العظيم، أقلّ مما هو في أي نشاط إنساني آخر، ولأن غريزة الموت مقبولة فيه بأوسع مدىً يمكن أن تكون فيه محتملة بالنسبة للمشاهد. إنها بارزة وخاضعة لحاجات غريزة الحياة والإبداع.

هانّا سيغال

ترجمة عن الانغليزية س. م أبيليرا

الفصل الرابع
فرضية طاقة نفسية غير غريزية

يعرض إرنست كريس، في المقدّمة لكتابه المعنون ***التحليل النفسي للفن***[1] *(١٩٥٢)، خلافاً بين مايسميه «علم النفس التحليلي للأنا» والعلوم الاجتماعية. وأتاحت منذئذ «دراسة الفن والسيرورات الإبداعية بالمعنى الأوسع للكلمة»، إذ سهّلت «العلاقات بعلم النفس التحليلي . . . تبلور الانطباعات المجموعة في العمل العيادي».*

وهكذا تندرج نظرية الفن التي أعدّها كريس في سيكولوجيا الأنا الأمريكية[2]*، التي ترتبط بها أسماء كريس، هارتمان، لوفنشتاين. وسنرى أن التصعيد، في رأي المؤلف، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بسيكولوجيا الأنا، من حيث أنه يتّخذ نقطة انطلاق بعض الجمل - مع أنه يقاومها في مقدّمته - التي خصّصها فرويد في نصّه «الأنا والهو» لتجرّد الدافع المصعّد من الصفة الجنسية، ويستنبط منها كريس وجود طاقة حيادية تعمل في خدمة الأنا، ويستنبط منها أيضاً «أنا مستقلة غير نزاعية»*[3]*. ويكتب*

---

١ - المنشورات الجامعية الفرنسية، مجموعة «الخيط الأحمر». ومن هذا الكتاب نقتبس المستخلص المعروض أولاً.

٢ـ انظر كتاب **الهو، الأنا والأنا العليا** : **الشخصية ومراجعها**، ظهر في سلسلة كشوف التحليل النفسي على نحو شامل جداً، وانظر **مدارس التحليل النفسي** (منشور في وزارة الثقافة).

٣ـ انظر دراسة هارتمان في كتاب **الهو، والأنا والأنا العليا**.

على هذا النحو في فصل المدخل إلى كتابه : «إننا على وشك أن ندرس نمو الأنا لا بالنسبة إلى العلاقات ذات النزاعات النموذجية فحسب ، بل بمقدار ماتنبعث قدرات الأنا ووظائفها من النزاع وتكتسب استقلالاً . وبهذا الصدد تؤدّي مواهب الشخصية ، «فطريّها» ، «دوراً حاسماً» . ويكتب فيما بعد في الكتاب نفسه : «فكرة انصهار الطاقة الليبيدية والعدوانية تؤدي دوراً كبيراً في صياغة نظرية التحليل النفسي لدى فرويد . وثمة ، مع ذلك ، في دراسة الفاعلية المبدعة ، جانب خاص من هذا المشكل الأوسع يمكنه أن يبدو مفيداً ، أي فرضية أن ضرباً من ***تحييد الطاقة*** *(٤) ملائم لهذا الانصهار» .*

وعندما يصف إرنست كريس سيرورة الإبداع ، فإن إحدى أفكاره الرئيسة هي فكرة «نكوص في خدمة الأنا» . وقد أردنا أن نقارن آراءه برأي فرانسيس باش الذي كشف عام ١٩٦٧ ، في مقال من مقالاته ، عن عيوب مثل هذا التصور ، وطرح بعبارات واضحة مشكل طاقة نفسية فرضية غير غريزية .

النص الأول: إرنست كريس

واقع أن هذه الظاهرات من نكوص الأنا تُصادَف على الأغلب في الاستيهام أكثر مماتصادف بكثير في سيرورات التفكير تحت الشعورية ، يجعلنا نعتقد أن تفريغ شحنة الليبيدو والعدوانية في الاستيهام يمكنها على العموم أن تكون أكثر قرباً للهو من تفريغات شحنة الطاقة الحركية . فالهو يتطاول إذا صحّ القول على وظائف الأنا .

ونكوص الأنا («إضفاء صفة الأولية» على وظائف الأنا) ، من وجهة

---

(٤) - إننا نحن الذين نضع المصطلح بالحرف البارز.

النظر الطوبوغرافية، لايتدخّل في حالة ضعف الأنا فحسب - في النوم، والنعاس، والاستيهام، والتسمّم، والذهان - بل يتدخّل أيضاً خلال كثير من سيرورات الإبداع. وذلك ماجعلني أعتقد، منذ سنين، أن الأنا يمكنها أن تستخدم السيرورة الأولية دون أن تطغى هذه السيرورة عليها بالضرورة. وهذه الفكرة تُبنى على الشرح الذي يطلقه فرويد على النكتة (١٩٠٥)، شرح تُعهد بحسبه فكرة تحت شعورية «إلى إرصان لاشعوري خلال فترة»، وتبدو أنها تشرح تنوّع سيرورات الإبداع والابتكار. ولكن مشكل نكوص الأنا خلال سيرورات الإبداع ليس سوى مشكل خاص ينتمي إلى ميدان أكثر اتّصافاً بأنه عام. ومن المفترض على وجه العموم أن الأنا، في بعض الشروط، تضبط النكوص وأن وظائف الدمج للأنا تقتضي انسحاب التوظيف من مجال أو من آخر، انسحاباً مؤقتاً وإرادياً، لتفوز فوزاً جديداً برقابة متقنة (هارتمان، ١٩٣٩ , ١٩٤٧). ونظرية النوم، نظريتنا، مبنيّة على فرضية انسحاب مماثل للتوظيف. وتفترض الوظائف الجنسية، افتراضاً مسبقاً، تخطيطات نكوصية مماثلة ويكوّن العجز عن تعليق مشابه لرقابة الأنا عَرَضاً من أعراض معروفة جيداً لسمات وسواسية وقسرية.

١ - هل تشرح الإبداع كميةُ الطاقة المقدّمة إلى الأنا تحت الشعورية؟

ملاحظة المبدعين العيادية ودراسة التقارير الاستبطانية للتجارب التي أُجريت خلال الفاعلية المبدعة تجعلاننا نعتقد أننا نشهد هنا انزياحاً لتوظيف بعضٍ من وظائف الأنا. وعلى هذا النحو يميّز المرء على الغالب، في الإبداع، طور الإلهام وطور «الإرصان». ويتميّز طور الإلهام بالسهولة التي بها يتلقّى المبدع دوافع الهو أو مشتقّاتها الأكثر قرباً. وبوسع المرء أن يقول، في حدود معيّنة، إن طاقات التوظيف المضاد تنسحب لتنضاف إلى السرعة والقوة أو الشدة التي تتكوّن بها الأفكار تحت الشعورية. ويمكن أن تتعزّز عقبة التوظيف المضاد، خلال طور «الإرصان»، فيتقدّم العمل ببطء،

ويتوجّه التوظيف نحو وظائف أخرى للأنا، كاختبار الواقع، والصياغة أو موضوعات تواصل أخرى. والتناوب بين الطورين يمكنه أن يكون سريعاً، ويترجّح أو يتدرّج على مراحل طويلة.

وإذ نعزو إلى الأنا رقابة النكوص بعبارة الانزياح في توظيف وظائف الأنا، وظائف يمكنها أن تكون موحّدة أو متعارضة على أنحاء شتى، فإننا نحصل على إطار مرجعي يمكنه، في الحالة الراهنة لمعارفنا، أن يكون مفيداً لأسباب شتى. فلنفحص على سبيل المثال انزياح التوظيف بين وظيفة الأنا الإدراكية (منظومة الادراك) والفكرة تحت الشعورية. إن الفرد الذي تستغرقه فكرة تحت شعورية يولي محيطه أهمية أقلّ. وقد أُطلق على هذه الاستيهامات الغامضة وصفاً غير مؤات، إذ يشبّهها بعضهم بأفول الانتباه أو، كما يقول فرويد، بانصراف الانتباه بفعل الاستيهام. ويبدو أننا توصّلنا في هذه المرحلة إلى أن نفهم مشكلاً فهماً أكثر صحة وعمقاً. والأمر المقبول على وجه العموم يكمن في أن السيرورات تحت الشعورية تصبح شعورية بفضل التوظيف الإضافي. ونحن نعلم الآن أن ثمة ضروباً متغيّرة من الشدّة في التوظيف الإضافي. فعندما تنصرف الطاقة عن الوظيفة الإدراكية للأنا لمصلحة الاستيهام، فإن هذا الانصراف لن يقود حتماً إلى الشعور، بل يقود فقط إلى تكثيف في السيرورة تحت الشعورية. ذلك أن الانبعاث في الشعور منوط بشروط أخرى أيضاً.

ويُعتقد على وجه العموم أن الوظائف الآلية للأنا تنطوي على نموذج خاص من السيرورات تحت الشعورية التي لاتصبح شعورية إلا في حالة الخطر أو بسبب ضرورات أخرى (هارتمان، ١٩٣٩). وليس الشعور، في هذا الأمثلة، كفيلاً بتحسين الوظائف: بل، على العكس، تقدّم الاستجابات الآلية (العادات) في سياقة السيارات، على سبيل المثال، أو في استعمال الأدوات، فوائد مؤكدة. كذلك الانتقال من الشعور إلى تحت

الشعور يمكنه أن يشرح تجربة التصفية التي تحدث عندما يبدو الحلّ فجأة، في أعقاب تركيز كثيف، إذ تلي هذا الحل مرحلة من الراحة. ونحن، باختصار، ندلي بالفرضية التي مفادها أن التوظيف الإضافي للفاعلية الذهنية تحت الشعورية المتضمّن ضرباً من كمية الطاقة المنسحبة من عالم الموضوعات لمصلحة الأنا - من نظام الإدراك إلى الفكرة تحت الشعورية - يشرح بعض الإنجازات المدهشة التي تحقّقها الحياة الذهنية(٥).

٢- تفريغ الشحنة بفعل الاستيهام ينبغي له أن يحدث دون إثمية

وصفُ السيرورات الفكرية بمصطلحي التوظيف وتفريغ الشحنة سيكون أكثر صواباً بقدر مانستند إلى بعض ارتكاسات الأفراد الذين يحتازون الشعور باستيهاماتهم تحت الشعورية أو بنتيجة تفكيرهم تحت الشعوري(٦).

ومزايا الاستيهام كثيرة. فعندما يقودنا الاستيهام بعيداً، لانعاني على وجه العموم خجلاً، ولاشعوراً بالإثمية - خجلاً، على سبيل المثال، من كوننا عزونا إلى أنفسنا بعض سمات القوّة الكلية الطفلية، وشعوراً بالإثمية لأن الاستيهام ربما كان غير رحيم ويعادي المجتمع. وبوسع المرضى أن يستشعروا الخجل أو الإثمية عندما يروون استيهامات من هذا النوع، مع أنهم لم يعانوا شيئاً حينما كانوا يعيشونها أو يتذكّرونها. فليس لدى المرء الشعور بأنه مسؤول عن استيهاماته الخاصة.

ونحن ندلي بالفرضية التي مفادها أن الأنا، في الاستيهام، تسحب توظيف بعضٍ من وظائف الأنا العليا. ولاتتيح لنا معرفتنا وضوحاً أكبر.

---

(٥) - قدّم دولاكروا (١٩٣٩) خلاصة وصفية جيّدة لهذه الإنجازات. واغتنى الأدب حديثاً من ملاحظات مدهشة في مجال الاختراع في الرياضيات؛ انظر هارتمانُ(١٩٣٩) ومارك كولوش (١٩٤٩).

(٦) - لن نأخذ بالحسبان هنا مجموع الارتكاسات على «المصير الشعوري»: فـ«النفي» والشعور بالغرابة على سبيل المثال مستبعدان على نحو مقصود.

وحاز بعضهم الانطباع بأن الأنا المثالية تفقد بعضاً من أهميتها بالنسبة للفرد، وتفرض[٧] نفسها ميول العقاب للأنا العليا على بعض الأفراد الذين تشكّل إجراءات العقاب الذاتي جزءاً لايتجزأ من الاستيهام بالنسبة لهم. أما بالنسبة لآخرين، فإن التوظيف الإضافي للأنا المثالية يسود، في حين أن وظيفة النقد الذاتي في الملاحظة تبدو أنها متناقضة.

. وغفران الإثمية التي يثيرها الاستيهام كامل عندما لايكون الاستيهام الذي نتابعه استيهامنا. وعلى هذا النحو يُشرح دور شاعر القبيلة في المجتمع البدائي ويشرح إلى حدّ معيّن دور التخييل، والدراما، إلخ، في مجتمعنا. ويسلك المرء، دون إثمية، أية إمكانية في تفريغ الشحنة أو التنفيس. وتؤكّد دراسة معمّقة لفينومينولوجيا التجارب الذاتية المرتبطة بالاستيهام، ذي النشأة الذاتية أو المستعار، أن عواطف الانفراج (المؤقت أو المديد)، أوعواطف الإشباع (والتقزّز أخيراً) يشرحها بسهولة علم النفس الدينامي المألوف لدينا.

٣- تفريغ شحنة الطاقة الحيادية واللذة الوظيفية

ويبلغ المرء عاطفة من الانفراج وتفريغ الشحنة، شبيهة بتلك التي يُحدثها الاستيهام، بفعل حلّ مسألة من المسائل، عندما يفلح جزء من التفكير تحت الشعوري في الوصول إلى نتيجة شعورية مرْضية. والارتياح المؤكد الذي يرافق عادة حلّ مسألة من المسائل يوصف على جه العموم بأنه عاطفة ممتعة من السيادة على الذات، والانتصار الناجم عن إنجازات ترتبط بمصالح الأنا (هارتمان، ١٩٥٠)، بعواطف حب الذات التي تقلّص التوتر بين النفسي، توتر بين الأنا والأنا العليا، على سبيل المثال، إلخ. وسيكون أيضاً من المفيد أن نعتبر أن حلّ المسائل -في كل ميادين الإبداعية- يمكنه أن يفضي إلى اللذة بفعل تفريغ الشحنة، شحنة الطاقة الحيادية المستخدمة في

(٧) -بوسعنا أيضاً أن نقول، بالتناوب، إن الطاقة التي تُضفى عليها صفة الحياد مسحوبة من الأنا العليا، في حين أن الطاقة العدوانية تظلّ موظّفة وتقود إلى انعدام اللذة في الاستيهام.

بحث الفكر المبدع[٨]. وليس في هذه الملاحظة الموضوعية شيء جديد، لافي التحليل النفسي، ولافي علم النفس. ويلجأ إليها المرء وكأنها لذة وظيفية. وفي العصر الذي كان فرويد قد انكبّ على بحوث في سيكولوجيا الفكر، صرّح في نصه **النكتة وعلاقاتها باللاشعور**: «عندما لاتتصرّف حياتنا النفسية فعلاً بهدف بعضٍ من الإشباع الذي تصبح الحاجة الماسة إليه محسوسة، فإننا نتركها تتصرف لتفوز باللذة. **ونحاول أن نفوز باللذة انطلاقاً من فاعليتها نفسها**». وليس ثمة أي شك في أن الفاعلية التي يرجع إليها فرويد هي، قبل كل شيء، تفريغ شحنة بعضٍ من كميات الطاقة، كميات أُضفي عليها الحياد. وكان إعداد هذه النظرية يبدو أنه يقود إلى أفضل فهمٍ للتجربة الفنية.

أرنيست كريس

النص الثاني: فرانسيس باش

١ - هل يوجد حقاً طاقة حيادية في خدمة الأنا؟

إنه لأمر مشروع أن نرفض الاعتقاد الذي مفاده أن الفرد ليس سوى المحور المفترض للغرائز، وأن العالم الخارجي ليس سوى الشاشة المفترضة التي تنبسط عليها أو تقفز مجرد إنتاجات تمثّلها الصور لهذه الغرائز نفسها. وبما أن الفرد يؤثّر فيه العالم الخارجي ويتكيّف معه، لأنه يحقّق هويته، فإنه لأمر مشروع بالقدر نفسه أيضاً أن نبذل الجهد لشرح هذه الآثار الحاسمة، والتأثيرات، وهذه الردود السريعة، وتلك التسويات. وذلك يفترض أن نأخذ بالحسبان الوظيفة الإدراكية التي لايتضمّنها مفهوم الغريزة، والفاعلية

(٨) - وإذ نتكلم على تفريغ، يمكننا الكشف عنه، لشحنة طاقة حيادية، فإننا نسلّم أن هذه الطاقة لاتحتاج إلى أن تكون مرتبطة على نحو مثالي -أي على نحو كلي- وأن درجة حركية الطاقة وإضفاء الحياد عليها يمكنها أن تكوّن، ضمن بعض الحدود، متغيّرات مستقلة (هارتمان، ١٩٥٠).

الموجِّهة أو المراقبة التي ليس بوسع المرء أن يردّها إلى أية غريزة من هذه الغرائز إذا نظرنا إليها بمعزل عن الغرائز الأخرى. ذلك مايبدو لنا أنه كلام هـ. هارتمان[٩]، فهو على التمام في خطّ البحث الفرويدي. والسعي إلى أن نمنح مفهوم الأنا واقعاً إذ نفصّل في بنيته، ونعترف، على نحو متلازم، بحقيقة العالم الخارجي ومفعولاته على تطور هذه الأنا، هو إذن مشروع مبدأه يستحقّ الثناء. فليس الواقع بالتأكيد، برمته، كامن في تركيب الغرائز العمياء، المغفلة، التي تعمل عملها الوظائفي في دارة مغلقة أو شبه مغلقة.

ونحن نقترح أن نفحص إن كان هذا الهدف قد بُلغ، ولنفحصْ أول الأمر، بما أن هـ. هارتمان يعلن صراحة أنه ينتسب إلى فرويد ويستند إلى بعض نصوصه ويعرض أعماله هو على أنها تعميق لدراسات الأنا لدى فرويد، إن كانت المسألة مسألة نسب حقيقي أم مجرّد قرابة وإلى أية درجة.

وأحد الموضوعات الرئيسة، إن لم يكن الأكثر أهمية في مؤلفات هارتمان، يكمن في التأكيد المتكرّر لوجود طاقة حيادية في النفس لخدمة الأنا؛ والصفة «حيادية» تجد نفسها هنا أنها تحدّدها ثلاثة مصطلحات أخرى أُطلقت بوصفها مترادفات: «التجريد من الصفة الجنسية»، «التجريد من الصفة العدوانية»، «التجريد من الصفة الغريزية».

ويدعم مؤلفنا تأكيده في عدة مناسبات، إذ يستشهد بنص **الأنا والهو** (الفصلان الثالث والرابع) ونص **الكفّ، العرض والحصر** (الفصل الثالث). والحال أن فرويد، حسبما نعلم لم يستخدم، في هذين النصين ولا في أي مكان آخر، مصطلح «التجريد من الصفة الغريزية» وذلك لسبب يتجاوز بكثير مشكل المفردات اللغوية، سبب يكمن في أن فرويد لم يتصوّر طاقة نفسية ليست غريزية. فالطاقة الحيادية أو المجرّدة من الصفة الجنسية التي يشير

---

(٩)ـانظر **الهو، الأنا والأنا العليا: الشخصية ومراجعها**، في المجموع ذاتها (ملاحظة لجنة الإشراف).

نفسية ليست غريزية. فالطاقة الحيادية أو المجرّدة من الصفة الجنسية التي يشير إليها في هذه النصوص تظلّ الليبدو، الذي يحتفظ بسلطة «الربط والتوحيد» وفق عباراته الخاصة. والإيروس منشأها دائماً؛ فهي وإن لم تعد غريزة جنسية، تظلّ غريزة الحياة. إن لها إذن نمطاً من أنماط العمل خاصاً بها، وبوسعنا القول إن لها شكلاً. وبما أن فرويد لمّا يتصور تصعيداً ممكناً للعدوانية (ذلك أمر سيكون في كتابه **عسر في الحضارة**)، فإن ثمة تموّجاً يظلّ قائماً في تفكيره حول تحوّل محتمل لطاقة متجرّدة من الصفة الجنسية للدوافع العدوانية إلى طاقة جنسية والعكس بالعكس. أما فيما يخصّ الطاقة التي تتجلّى، فإنها لايمكنها أن توصف إلا بمثابة تعبير عن غريزة أساسية مع كل مالها من خصائص، ولاسيّما قدرتها على التأليف.

٢- ماتكشف عنه نصوص فرويد

ثمة، من جهة أخرى، نصّ ظهر في وقت أكثر تأخراً (**تحليل منته وتحليل طويل الأمد**، الفصل السادس) يكمل فكرة فرويد؛ إنه يُرجع الميل إلى النزاع في الأنا إلى غريزة الموت؛ والحال أن هذا الميل إلى النزاع ليس عَرَضاً، متواتراً ولكنه يمكن تجنّبه، ناجماً عن قصور في التحييد كما يبدو أن هارتمان يعتقد؛ إنه منقوش في طبيعة الأنا، شأنه شأن الميل المعاكس. «إن بوسعنا أن نشرح غنى التعدّدية في ظاهرات الحياة، شرحاً على سبيل الحصر بالعمل التنافسي أو العمل المتعارض بالتبادل لغريزتين أوليتين: الإيروس وغريزة الموت، لابغريزة واحدة منهما أبداً»(١٠).

ولكن ألم يأخذ فرويد بالحسبان حالة أولية للأنا، متميّزة من الهو، نسيجها غير الغريزي يجسّد مسبقاً استقلال الأنا المتكوّنة؟ فلنرجع إلى جملة استشهد بها هارتمان(١١): «اعتبار فكرة ضربٍ من التحديد لاتجاه التطور في

(١٠) - **كف، عرض وحصر**.

(١١) - **تحليل منته وتحليل طويل الأمد**، ترجمة بيرمان. وفسّر هارتمان هذه الجملة في نصّه «التأثيرات المتبادلة في نمو الأنا والهو».

ميول الأنا التي لاتزال غير موجودة وفي ارتكاساتها، أمراً محتملاً، لايعني أن نثمّن الوراثة تثميناً عالياً صوفياً». ونحن لانجد في هذه السطور أي تأكيد مفاده أن نواة الأنا، في الأصل، حاضرة فعلياً في الهو - ولاحضور طاقة غير غريزية. ومن المتعذّر أيضاً أن نرى في هذه الأسطر ذلك التحديد المسبق لأنا مزوّدة بطاقة «مجرّدة من الصفة الغريزية». وتطوّر الميول يعني هنا: تجرّد طاقة جنسية أو عدوانية في البدء من صفتها الجنسية أو العدوانية.

فماهية الأنا والهو، في رأي فرويد، ماهية واحدة، والأنا ليست ببساطة سوى مستقبل الهو؛ فأن يكون هذا المستقبل ذا تحديد مسبق جزئياً أمر لاينطوي على استقلال أصيل للأنا، ولاعلى أن تكون طاقة مختلفة عن طاقة الهو التي تُشتق الأنا منه وتغذّي هذه الأنا.

ولنذكر كذلك نص **النفي** حيث تُدرس على وجه الضبط فاعلية فكرية متمايزة إلى حدّ كبير: الحكم، الذي ينبغي لطاقة مجرّدة من الصفة الغريزية، في رأي هارتمان، أن تدعمه وحدها في حين أن فرويد يربط الإيجاب بالإيروس والنفي بغريزة الموت. فالطاقة الحيادية التي يقول بها هارتمان مختلفة إذن كل الاختلاف عن الطاقة في رأي فرويد، ولايمكنهما أبداً أن تلتقيا ذلك أن كل النظرية الأخيرة للغرائز تفصل بينهما.

فكيف يمكننا في الواقع أن نتصور طاقة غير غريزية في الأصل أو يمكنها أن تصبح كذلك إذا كان الإيروس وغريزة الموت يسوسان كل شيء؟ وبما أن الميل إلى المعارضة موجود في كل مكان، شأنه شأن الميل إلى التوحيد، كيف نتصور، بالإضافة إلى ذلك، أن سلوكاً وحيداً مهما كان متطوّراً، قطاعاً واحداً من قطاعات الشخصية، مهما كان موقعه عالياً في تسلسل المواقع، يكون، أو يمكنه أن يصبح، حيادياً من ناحية النزاع إذا تبنّينا مجموع النظرية الفرويدية.

ومفهوم الطاقة الحيادية الفرويدي لم يستطع أن يولد في رأينا إلا داخل النظرية الأخيرة للغرائز وبفضل ظهورها: والواقع أن مقترحاً دافعياً كان يمكنه في الواقع، انطلاقاً من تلك اللحظة، أن يكون متصوّراً لاجنسياً

ولاعدوانياً وهو يحتفظ في الوقت نفسه بطبيعته الغريزية بالمعنى الفرويدي.
ويكمل هارتمان المسيرة المعاكسة، إذ يقتلع مفهوماً من تربته المفهومية، من منظومته التي تحتويه وتجعله ممكناً، منظومة ينبذها من جهته؛ وذلك لايمكنه أن يحدث إلا بالتخلّص من الجذور. إنه لأمر ذو دلالة أن مصطلح طاقة حيادية لم يكن فرويد قد استخدمه قط في مرحلة التقابل بين الغرائز الجنسية وغرائز الأنا، تقابل يبدو أن هـ. هارتمان ظلّ على وجه الضبط متعلقاً به.

٣- التجرّد من الصفة الجنسية: طور تمهيدي للتصعيد

يبدو لنا مثال التصعيد[١٢] أنه جدير بتوضيح هذه الملاحظات على نحو أكثر دقة. ولهذا المفهوم، لدى فرويد، غنى كبير لأنه احتفظ معاً بالسمة الغريزية (الليبدية أوالعدوانية)[١٣] للدافع، الذي طرأ عليه ضرب من الانعطاف، مع تحديده التناسلي وبالقيمة الاجتماعية والثقافية للأهداف والموضوعات طوال تأليفه.

وعلى غناه أيضاً تشهد المشكلات التي يطرحها فرويد بشأنه دون أن يحلّها حلاً نهائياً. وأول هذه المشكلات مشكل درجة الفهم التي ينبغي الاعتراف بها لهذا المفهوم. أينبغي لنا أن نضمّنه كل العواطف غير الجنسية صراحة: الاجتماعية وعواطف الصداقة والحنان؟ أينبغي لنا أن نضمّنه التكوينات الارتكاسية؟

وأخيراً مشكل النشوء. فهل التصعيد نهاية تطور عفوي للدوافع قبل التناسلية (مع معاملها من العدوانية) التي لم تكن قد كُبتت ولااندمجت في المركب التناسلي، أو أن هذه الدوافع ينبغي لها أن تمرّ في ضرب من الاختبار المطهّر في الأنا حتى تستخدمها؟

ذلكم هو السؤال الذي يطرحه فرويد على نفسه في الفصل الثالث من

(١٢) - ملاحظات في نظرية التصعيد، **دراسات علم النفس التحليلي في الطفولة**، المجلد العاشر.
(١٣) - منذ ظهور كتاب **عسر في الحضارة**.

نصّ **الأنا والهو** : «مسألة أن نعرف إذا كنا لانجد أنفسنا هنا أمام **وسيلة**[١٤] التصعيد الأعم، إذا كان كل تصعيد لايتمّ بوساطة الأنا التي تحوّل الليبيدو الجنسي المتجه نحو الموضوع إلى ليبيدو نرجسي وتفرض عندئذ على هذا الليبيدو أهدافاً مختلفة».

ويستنتج هارتمان أن الليبيدو، في رأي فرويد، قد أصبح على هذا النحو، ويظلّ، غير غريزي، وذلك تفسير يبدو لنا خاطئاً كلياً ولايعارض روح النص فحسب، بل يعارض حرفيته ذاتها. هذه السطور التي تنصّ: «يمكننا القول إنها (الطاقة المجردة من الصفة الغريزية) مصعّدة، **بهذا المعنى**[١٥] أنها جعلت القصد الرئيس للإيروس، الذي يكمن في الجمع والربط، وفي تحقيق الوحدة، قصدها الخاص. . .»، تعني أن بوسعنا أن نعتبر الطاقة المجرّدة من الصفة الجنسية مصعّدة لأنها فقط تظلّ غريزية.

يضاف إلى ذلك أننا نتبيّن، إذ نرجع إلى الفصل الثالث ولاسيّما إذا احتفظنا حاضراً في ذهننا مجموع النصوص التي تعالج التصعيد، أن المفهوم يشتمل على مفهوم التجرّد من الصفة الجنسية الذي يتّصف على الأكثر أنه حالة خاصة من حالات التصعيد» في حين أن الأمر على العكس بصورة واضحة في رأي هارتمان: ليس التصعيد بالنسبة له سوى ضرب من التجرّد من الصفة الجنسية.

ولكن التجرّد من الصفة الجنسية، إذا نظرنا إليه عن كثب لدى فرويد، ليس في حقيقة الأمر نموذجاً من التصعيد بين نماذج أخرى، إنه مايسبق التصعيد، طور تمهيدي لسيرورة ربما ليست مع ذلك ضرورية دائماً، ولن يظهر التصعيد على أية حال إلا عندما «تكون الأنا (قد فرضت) على الدافع أهدافاً مختلفة».

---

(١٤) - نحن الذين وضعنا الكلمة بالحرف البارز.

٤- طاقة حيادية يصعب تصورها جداً

إذا كان أي من هذه الأهداف ليس اللذة الجنسية، بل فاعلية واقعية أو استيهامية دائماً، حيث اللذة الناقصة «التمهيدية» تابعة، فكيف والحال هذه نتصوّر هذه الفاعلية إلا على أن قاعدتها الرغبات التي فقدتِ سمتها الجنسية الفظّة أوالعدوانية ولاشك، ولكنها التي ظلّت غريزية ونوعية وفق مصادرها السابقة على التناسلية. فالرسم الزيتي، والنحت، والتأليف الموسيقي، والكتابة، وحتى الملاحظة، والتفكير، والحكم، لايمكنها أن تُفهم إلا بالرجوع إلى الدوافع الفمية، الشرجية، الإحليلية، ودوافع المشاهدة، وحب العلم، إلخ[١٦].

وأخيراً، إذا أخذنا بالحسبان نظرية الغرائز، النظرية الأخيرة، ونظرية النفي على نحو أكثر دقة، فإن علينا أن نؤكد السمة المتشابكة للفاعليات المصعّدة التي تكمن بصورة أساسية في التقسيم وإعادة التأليف دون نهاية.

ويرى المرء إلى أي حد تبدو المواقف مختلفة. فقيمة الأهداف والموضوعات لاينظر إليها هارتمان أنها غير مرتبطة بمعنى التصعيد ارتباطاً ضرورياً فحسب، بل إن الخصوصية الدافعية مستبعدة، والاستمرار التكويني مقطوع؛ والتشابك يُعتبر غريباً عن المفهوم؛ وثمة حالة تحضيرية فرضية، شرط مسبق، «وسيلة»، اعتبرها هارتمان كل التصعيد وردّه إلى حالة خاصة من التجرّد من الصفة الجنسية (أو من الصفة العدوانية)؛ ولكن طبيعته الغريزية، وذلك هو الأمر الأكثر جدارة بالملاحظة، منفيّة بصورة قاطعة. وتظلّ طاقة يصعب تصورها جداً.

ومن المؤكد أننا لانحكم على نظرية بناءً على ماتختلف به عن نظرية أخرى، مهما كانت ذات اعتبار. فنحن استطعنا أن نقارنهما لأن هـ. هارتمان يعلن دائماً انتماءه إلى فرويد ويعرض أعماله بوصفها تكمل نظرية فرويد. لقد آن الأوان لنفحص بعض العناصر من نظرية هارتمان في ذاتها.

---

(١٦) - انظر على وجه الخصوص ذكرى من ذكريات ليونارد دو فنسي.

كيف نتصور طاقة نفسية محدّدة بالسلب، طاقة لاصفة لها، لاجنسية، ولاعدوانية، محرومة بالإضافة إلى ذلك من كل سمة خاصة بالإيروس، كما هي محرومة من كل سمة خاصة بغريزة الموت، وليست، ولنؤكد ذلك، موصوفة على أي نحو آخر. ذلك أمر يبدو متعذّراً لأن هذه الطاقة غير معروفة إلا بعمل(١٧) الفرد وفي عمل الفرد؛ والحال أن هذا العمل لايظهر إلا على صورة معيّنة ووفق نمط معين. فالطاقة لاتعمل عملها الوظائفي إذن بالمصادفة ولافي خدمة ضرب من حرية الفرد المطلقة، إنها تقوم بعملها وفق بعض القوانين، وتحكمها بعض المبادئ وتنطوي على بنية معيّنة. فهل تعمل وفق التجاذب والتنافر، وهما قوتان متعاكستان ومترابطتان؟ فرويد يعتقد ذلك: ونحن أيضاً. وإذا كان المرء، وهو لايعتقد اعتقاد فرويد، لايقترح أية فرضية أخرى للنحو الذي تعمل عليه هذه الطاقة، فذلك لايعني فقط أنه تخلّى عن شرح **الكيف** لممارسته، بل يعني إنكار وجود ضرب من الكيف. إنه أمر يستتبع أن الأنا يمكنها أن تستخدم طاقتها على أي نحو كان، وأن إمكاناتها على هذا المستوى غير محدودة.

وليست دراسات هـ. هارتمان محرومة من اهتمامات بنيوية. ولكن وصف المنظومات النفسية، وبيان علاقاتها المتبادلة، ليسا شرحاً لوجودها، ولالعلاقاتها، ولالعملها الوظائفي. وقدرة الأنا على التأليف ليست مشروحة.

وإذا كانت الأنا الهارتمانية قد احتفظت بالطاقة، فإنها فقدت الأداة النفسية التي تجعل عملها مفهوماً. فأن تكون هذه الأداة، هذا الضرب من الجهاز المحرّك اللامادي، متماهية مع منظومة الغرائز التي تصوّرها فرويد، أمر يظلّ موضع نقاش، فكيف ننساها مع ذلك في تحليل النفس؟

---

(١٧) - نحن نأخذ كلمة «عمل» بالمعنى الأعم، المعنى الذي يطلقه فرويد عليها عندما يقول عن الدافع إنه فاعل دائماً، حتى حينما يكون هدفه سلبياً.

إن هذه الأداة تفرض نفسها على الملاحظة شأنها شأن الجملة العظمية العضلية التي تمثّل الشبيه الجسمي لها، بل تجسيدها أيضاً. ذلك أن مايسمّيه فرويد غريزة، بدءاً من نصّه **ماوراء مبدأ اللذة**، لايمكنه إلا أن يوحّد أو يفصل، مهما كانت عملياته معقّدة، ولكنه لاوجود لعمليات نفسية لايكون محرّكها، شأنه شأن العضلة التي لايمكنها سوى أن تتقلّص أو تتمدّد والعظم لايمكنه سوى أن ينثني أو ينبسط، ولكننا، على الأقلّ، لانتحرّك ولانحرّك الأشياء إلا بوساطتهما.

٥- البرهان على عقم مثل هذه الطاقة

نحن نواجه هنا عنصراً أساسياً من عناصر اصطناع[١٨] الذات، عنصراً هو العضو نفسه لنجوعها.

ونحن لانعتقد لهذا السبب أن بوسعنا أن نعزو إلى طاقة غير غريزية أوهي مهمة؛ والحال أن هـ. هارتمان يعزو إليها عدة مهمات وذات أهمية: تعليق تفريغ الشحنة، بناء الحاجز لمقاومة المثيرات، إدراك تكوين الموضوع، معنى الواقع، الفكر، العمل، التصعيد. إن **وسيلة** المعارضة، والتقسيم، والفصل، والإثبات، والقبول، هي قوة تظهر دائماً ووفق اتجاه مزدوج فقط. والطاقة التي لاتعمل عملها الوظائفي وفق أي اتجاه لاتظهر وبالتالي لاوجود لها بدقيق العبارة. ومع ذلك إنما يتصوّرها هارتمان على هذا النحو تماماً.

ولكنه يرى أن دفاعات الأنا، التوظيف المضاد: الصراع على سبيل المثال، لايمكنها أن تقبل طاقة أُضفي عليها الحياد كلياً، فهو يمنحها إذن بقيّة عدوانية، في **تعليق على نظرية التحليل النفسي للأنا**. ،عندئذ يطرح نفسه

---

(١٨) - ثمة توضيح هنا ينبغي أن ندلي به. فالمقصود اصطناع مكوّن للذات بصورة عامة دون تحيّز للعبيثية بالعمنى السارتري. الذات هي على هذا النحو لاعلى نحو آخر. ولاسيّما بفعل نمط عملها الغريزي (كما هي أيضاً بفعل ضرورة استخدامها كمّات الطاقة الممنوحة لها). ومسألة أن نعرف إن كان هذا العنصر خاضعاً لاصطناع أساسي مسألة لايمكن أن نفحصها هنا.

سؤال في منظورهذه النظرية. ماذا سيحدث إذا بلغت الأنا الكمال في ماهيتها، أي الاستقلال «المجرّد من الصفة الغريزية»؟ حسن، إنها ستكون محرومة من تأدية وظيفة من أكثر وظائفها أهمية: معارضة نفسها، ومعارضة الهو، والأنا العليا، والعالم الخارجي. ولكن أليس صحيحاً أنها ستكون محرومة من كل وظائفها؟ أبوسعها فقط أن تباشر أوهى عمل دون «بقية» عدوانية ودون «بقية» ليبيدية؟

وفي رأينا أن هذه «البقايا» المستبعدة تظلّ قاصرة على نحو كلّي. وربما كان تفسيرنا موضع معارضة، ولكن على المرء أن يختار بين أنا تنجز كل مهماتها دون تدخّل الغرائز وأنا لايمكنها أن تنجز أية مهمة منها دون أن تتدخّل الغرائز.

والأنا الهارتمانية ينبغي أن نفترضها عاجزة لأن كل وسيلة طبيعية في العمل مستبعدة منها، إلا إذا كانت تحوز قدرة، سحرية على وجه الدقة، تتيح لها أن تنجز عملياتها كلها دون أي جهاز غريزي. ونحن نعلم جيداً أن تأليف هارتمان يُبرز شعوراً عميقاً بحقيقة الأنا ونجوعها ويسعى إلى أن يؤسّسهما؛ ونتساءل مع ذلك إن كان منطق مذهبه لاينفذ إلى تصوّر للتحليل النفسي تصبح فيه العوامل الخارجية سائدة، وحيدة في نهاية الأمر، على أنا مطهّرة، مفرّغة من غرائزها الأساسية ومشتقّاتها الجنسية والعدوانية. فتصبح استقلاليتها معيار عبوديتها للمحيط، وتكون مستسلمة له بكليتها لأنها محرومة من كل قدرة فعلية على معارضته ومن قدرة على أن تمنحه قبولها. ويبقى لها عندئذ أن تعكس الوسط الاجتماعي والثقافي الذي تجد نفسها موضوعة فيه، عكساً على وجه الدقة، أو أن تكون محمولة على أن تصبح جزءاً لايتجزّأ منه، وبكلمة واحدة أن **تتكيّف** معه. ونحن واثقون أن هـ. هارتمان لايعتبر التحليل النفسي وسيلة لتكييف الفرد مع المجتمع الذي يعيش فيه أو أنه يعتقد مثلنا أن أهداف العلاج مختلفة كل الاختلاف عن هذا الهدف، بيد أن الأمر يبدو أن بعض جوانب نظريته يمكنها أن تفسّر وتستخدم في هذا الاتجاه.

٦- خطر آخر من أخطار سيكولوجيا الأنا كما يتصورها هارتمان

ندلي في نهاية المطاف بملاحظة أخيرة. فالمذهب الذي فحصناه للتوّ مذهب ثنائي كمذهب فرويد ولكن بمعنى آخر مختلف كل الاختلاف. والثنائية لدى فرويد هي ثنائية الغرائز، ثنائية موجودة على كل المستويات، من البيولوجي إلى المصعّد، وفي أوهى عنصر من كليهما؛ وذلك أمر يؤسّس الاستمرارية، والتجانس الجوهري في النفس وفي الكلية النفسية الجسمية («فرويد والارثوذكسية اليهودية المسيحية»)، مقال في المجلة الفرنسية للتحليل النفسي). ويُجري مذهب هارتمان، على العكس، مقطعاً عرضانياً، مقطعاً واحداً، يقسم الفرد إلى جوهرين متمايزين، المرجع المستقلّ (غير النزاعي، وغير الغريزي) وعكسه. وهذه القسمة الثنائية تستتبع أحكام القيم، وبعض الاحتياطات التي يتّخذها الفرد ليتّقيها. وهكذا فإن أوهى **حضور** لليبيدو في الطاقة التي تغذّي فاعليات الأنا تُعتبر بمثابة شر على نحو ضمني، إنه الدنَس، الجسم الغريب الذي يزرع الاضطراب في العمل الوظائفي ويمكنه أن يعطّله، في حين أن **الدرجة** المفرطة من الليبيدو ويمكنها أن تكون وحدها الضارّة لأن الليبيدو موجود في كل مجالات النفس وفي كل عنصر من عناصرها على حدّ سواء.

فالميتاسيكولوجيا(*) الفرويدية لاتعترف للإنسان إلا بطبيعة واحدة، معقّدة ولكنها ذات امتداد واحد؛ وإذا كانت موصوفة بأنها نزاعية فذلك حتى بنيتها الأكثر صميمية، ذلك أنها مصنوعة من نسيج واحد، ولهذا

(*) - لانرى مناسباً أن نترجم البادئة «ميتا : méta» بـ «ماوراء» أو مابعد، خشية أن يلتبس الأمر مع تعريف «ماوراء» في الفلسفة. وارتأينا أن نعرّب المصطلح الذي استخدمه فرويد ليعرّف أصالة محاولته في إقامة علم نفس منطلقاً من الجهة الأخرى من الشعور، بالمقارنة مع علم النفس التقليدي الذي يقتصر على دراسة الشعور «م».

(١٩) - الأمر الذي يفضي إلى فوارق بنيوية.

السبب فإن الفوارق بين شتى مناطق النفس ليست إلا فوارق في الدرجة، إنها فوارق كمية(١٩).

والميتاسيكولوجيا التي تُستخلص من تأليف هـ. هارتمان مختلفة كل الاختلاف، إنها تمنح الإنسان طبيعة مزدوجة: إحداها حيوانية والأخرى مرصودة للتكيّف، للفن والفكر.

ومهمة المحلل النفسي تكمن في أن يعالج اختلاطهما المحتمل لأن إحداهما يمكنها، إذ تمتزج بالأخرى، أن تفسد نقاءها؛ فلم تعد المسألة مسألة تصعيد، أي أن نحولّ الغرائز، بل أن نشذّبها، أي أن نقصيها. ولكنه ينجم عن هذا الأمر نتيجة أخرى ذلك أنه يعني أن نسلّم بأن فترة في العلاج قد تحدث، فترة تكون فيها الدوافع الجنسية والعدوانية قد قُمعت على نحو من الأنحاء، والأنا فازت أو فازت مجدّداً باستقلالها التام أي أن التحليل اكتمل. ومن المؤكد أن هذا الاحتمال يظلّ نظرياً على نحو كلي دون شك، بالنسبة لهارتمان، وأنه يعتقد مثلنا على مايبدو أن التحليل المكتمل غير موجود **في الواقع** أبداً، ولكن المهمّ بالنسبة لنا أن يكون معترفاً به أنه لاينتهي **من الناحية النظرية** ذلك أن المواجهة بين الإيروس والتاناتوس لم يعد لها حدّ في «حيّز» النفس، وأية منطقة منها غير محرّمة عليها، وأنه ليس لها نهاية في الزمان.

فرانسيس باش

(١٩) - الأمر الذي يفضي إلى فوارق بنيوية.



١٢ - «كل موضوع هو موضوع «مكتشف»؛ وانطلاقاً منه يصبح الرضيع مبدعاً، «بـ» الموضوع، و«مع» الموضوع».

الفصل الخامس

التجربة الثقافية والإبداعية الفردية

إننا إنما نستخلص من كتاب ونّيكوت، المعنون ***اللعب والواقع***، *هذه الصفحات التي ستلي، المكتوبة عام ١٩٦٧. ففي مجلّد سابق*[1] *من مجلّدات هذه المجموعة، كان ونّيكون قد عرّف مايسميه «موضوعاً مرحلياً». إنه يوسّع هنا هذا التعريف: الموضوعُ المرحلي «يرمز إلى وحدة شيئين منفصلين من الآن فصاعداً، الرضيع والأم». كذلك يوجد في رأيه «منطقة مرحلية» يتحدّد موقع لعب الطفل فيها؛ وبالتماثل مع اللعب يحاول ونّيكوت أن يحدّد موضع التجربة الثقافية: ولاتصبح هذه التجربة ممكنة إلا إذا كانت العلاقة الأولى بالأم مرْضية.*

فدور الأم ذو أهمية رئيسة في الواقع: إن عليها أن تتيح لطفلها أن يتوهّم أن ثدي الأم يشكّل جزءاً منه. وعلى هذا النحو يشعر الرضيع أن بوسعه أن يُوجد الثدي[2] *بصورة سحرية، عندما تتكيّف الأم مع حاجاته.*

وهذا الوهم، الذي يحتفظ به الطفل خلال مدة من الزمن كافية، ينبغي أن يليه ضرب من زوال الوهمْ التدريجي، وإلا فإن الطفل سيصبح عاجزاً عن قبول الواقع.

(١، ٢) - انظر **مراحل الليبيدو**، مرجع مذكور؛ وانظر أيضاً **من طب الأطفال إلى التحليل النفسي** (دار نشر بيّو).

وهذه المهمة بالمعنى الدقيق للكلمة - قبول الواقع - يعتبرها ونّيكون موضوعة موضع التساؤل بصورة مستمّرة: «لا يفلح أي موجود إنساني، يقول، في أن يتحرّر من التوتّر الذي يثيره جعلُ واقع الداخل وواقع الخارج مرتبطين بعلاقة». فبين هذين الواقعين تندرج، في رأي المؤلف، المنطقة الوسيطة، منطقة اللعب والثقافة.

ومصطلح «ثقافة» يفهمه ونّيكوت أنه «تقليد»، «شيء هو إرث الإنسانية المشترك... ومنه سيكون ممكناً لكل منا أن يستمدّ شيئاً من الأشياء، **إذا كان لدينا مكان نضع فيه مانكتشف**». والإرث هو هذا الموضوع المرحلي الذي يتصف معاً بأنه الأنا واللا-أنا بالنسبة للرضيع!... فكل موضوع، يكتب ونّيكوت، هو موضوع «**مكتشف**»؛ وانطلاقاً منه يصبح الرضيع مبدعاً، «في» الموضوع و«ب» الموضوع. وهكذا يندرج اللعب في منظور مباشر للتجربة الثقافية.

وسنعرض مستخلصاً من كتاب ماريون ميلنر، **اللاشعور والرسم**[٣]، الذي يقع جزئياً في صفّ بحوث ونّيكوت. وإذ حلّلت ماريون ميلنر إنتاجاتها الخاصة، بوصفها «رسّامة هاوية»، توصّلت إلى أن تصوغ صياغة جديدة بعض الفرضيات للفاعلية الرمزية ووظيفة الإبداع. وعلى عكس ميلاني كلاين - التي ترى أن الإبداع يبتغي في الواقع إيجاد الشيء المفقود -، فإنها تفترض أن الهدف الأساسي للفنان هو «إبداع شيء لم يكن قط قد ابتُكر»، وذلك بفضل قدرة إدراكية جديدة. ولهذا السبب فإن الإبداع الجديد للشيء المفقود لا يمكنه أن يمثّل سوى وظيفة ثانوية للفن.

(٣) - المنشورات الجامعية الفرنسية، مجموعة «الخيط الأحمر».

النص الأول: ونّيكوت

أنوي أن أبسط هنا الموضوع الذي اقتصرت على أن أضع رسمه الأول خلال المأدبة التي نظّمتها الجمعية البريطانية للتحليل النفسي احتفالاً بانتهاء نشر مؤلفات فرويد الصادرة عن دار نشر ستاندارد (لندن، ٨تشرين الأول ١٩٦٦). فقد قلت، وأنا أرغب في أن أوجّه تحية لجيمس ستراشي:

«لم يمنح فرويد، في نظريته للمواقع(*) الذهنية، مكاناً لتجربة الأمور الثقافية. إنه منح قيمة جديدة للواقع السيكولوجي الداخلي ومنح، بفعل ذلك، قيمة جديدة للأشياء الموجودة حقاً في العالم الخارجي. ومن المؤكد أنه استخدم كلمة «تصعيد» ليشير إلى المكان الذي تتّخذ فيه التجربة الثقافية كل معناها، ولكن دون المضيّ إلى حدّ يعيّن لنا المحلّ النفسي الذي تكمن فيه هذه التجربة».

وأودّ الآن أن أدرس هذه الفكرة دراسة عميقة كيما أصل إلى اقتراحات يمكنها أن تخضع لفحص نقدي. وسأصوغ ذلك بلغتي الخاصة.

إن صورة طاغور[٤] أثارتني دائماً. ولم يكن لديّ أية فكرة، وأنا مراهق، لما يمكنها أن تعني. ولكنها وجدت في نفسي مكاناً ولم يمّح أثرها.

(*) – نظرية المواقع هي النظرية التي تفترض تمايزاً في الجهاز النفسي إلى عدد من الأنظمة التي تتجلّى بخصائص أو وظائف مختلفة وتتوزّع تبعاً لنظام خاص بعضها بالنسبة لبعضها الآخر، مما يسمح باعتبارها مجازياً كمواضع نفسية من الممكن إعطاء تصور مكاني تشبيهي لها: كالتمييز بين الشعور واللاشعور، والتمييز بين الهو والأنا والأنا العليا«م».

(٤) – «على شاطئ عالم لانهاية له، أطفال يلعبون»، (للشاعر الهندي طاغور المولود في كالكوتا ١٨٦١-١٩٤١ «م»).

وعلمت، وقد أصبحت فرويدياً نشيطاً، ماكانت تعني: البحر والشاطئ يمثّلان مضاجعة لانهاية لها بين الرجل والمرأة، وينبعث الطفل من هذا الاتحاد لفترة قصيرة قبل أن يصبح بدوره راشداً أو أباً. ثم **علمت** (والمرء **يعلم** دائماً)، بالنظر إلى أنني انكببت على دراسة الرمزية اللاشعورية، أن البحر هو الأم وأن الطفل ولد للتوّ على الشاطئ. فالرضّع يخرجون من البحر ويلقون على الأرض كما أُلقي يونس من بطن الحوت. وهكذا إذن فإن الشاطئ، بالنظر إلى أن الطفل وُلد،.هو جسم الأم. والأم والرضيع القابل للحياة من الآن فصاعداً سيتعلّمان أن يعرف أحدهما الآخر.

وسرعان ماتبيّنت أنني كنت ألجأ بذلك إلى تصوّر، هو الآن ذو إرصان جيد، للعلاقة بين الأب(*) والرضيع، وأن ثمة، ربما، وجهة نظر طفلية أكثر طبيعية، مختلفة عن وجهة نظر الأم أو وجهة نظر الملاحظ، وجهة نظر من المصلحة أن نأخذها بالحسبان. وظلّ فكري زمناً طويلاً في مرحلة من انعدام المعرفة، انتهت بالتبلور في صياغة الظاهرات المرحلية. ولهوت في غضون ذلك بمفهوم «الامتثالات الذهنية» ووصفها بمصطلحي الأشياء والظاهرات المحدّدة في الواقع النفسي والشخصي، التي يحسّ بها المرء وكأنها في داخله. وكنت منتبهاً أيضاً إلى مفعولات عملية الآليات الذهنية في الإسقاط والاجتياف. وفهمت مع ذلك أن **اللعب لم يكن في الحقيقة ينتمي إلى الواقع النفسي الداخلي ولا إلى الواقع الخارجي**.

وتصدّيت بذلك لموضوع هذا المقال، موضوعه على وجه الضبط، أي للسؤال التالي: **إذا لم يكن اللعب في الداخل ولافي الخارج، فأين هو؟** ولم أكن بعيداً عن هذه الفكرة في نصي عن «قدرة المرء على أن يكون وحيداً»(٥) حيث كنت قد قلت إن الطفل غير وحيد، بادئ ذي بدء، إلا في حضور

(*) – مأخوذ بمعينيه: الذكر والأنثى «م».

(٥) – مترجم إلى الفرنسية في كتاب **من طب الأطفال إلى التحليل النفسي**.

شخص آخر، دون أن أبسط في هذا المقال فكرة حقل مشترك موجود في قلب هذه العلاقة بين الطفل والشخص الآخر.

١- التجربة الثقافة ذات استمرارية مباشرة مع اللعب

. . . أستخدم مصطلح التجربة الثقافية وأنا أرى فيها شمولاً لفكرة الظاهرات المرحلية واللعب، دون أن أكون واثقاً من قدرتي على تعريف كلمة «ثقافة». والحقيقة أنني أشدّد على التجربة. وإذ أستخدم كلمة ثقافة، أفكر بالتقليد الذي يرثه الناس. وأفكر بشيء هو النصيب المشترك للإنسانية الذي يمكن أن يساهم فيه الأفراد والجماعات وكل فرد منا يمكنه أن يستمدّ منه شيئاً من الأشياء، إذا كان لدينا مكان نضع فيه ما نجد.

ونحن مشروطون في ذلك بنمط من أنماط الاحتفاظ بالماضي. ولاريب في أننا فقدنا كثيراً من الحضارات العتيقة، ولكن الأسطورة كانت تمثّل نتاجاً من التقليد الشفوي، مجموعاً ثقافياً، يمكننا أن نقول، غذّى تاريخ الثقافة الإنسانية خلال ستة آلاف سنة. وهذا التاريخ الذي تنقله الأسطورة باق حتى أيامنا هذه، على الرغم من جهود المؤرخين ليكونوا موضوعيين. وذلك أمر لن يمكنهم أن يكونوا أبداً، ولو أن عليهم أن يوجّهوا إليه كثيراً من الاهتمام.

وربما قلت مايكفي لأبيّن في وقت واحد ماأعلم ومالاأعلم فيما يخصّ معنى كلمة ثقافة. ويعنيني مع ذلك مشكل جانبي، مشكل مفاده أن **من المتعذّر على المرء أن يكون أصيلاً، في كل حقل ثقافي، إلا إذا استند إلى التقليد.** وليس ثمة شخص، على العكس، من أولئك الذين يساهمون في الثقافة هدفه مجرد التكرار- إلا إذا كان الأمر أمر استشهاد مقصود؛ والخطيئة التي لاتُغتفر في مجال الثقافة هي الانتحال. واللعب المتبادل بين الأصالة وقبول التقليد، من حيث أنه يكوّن قاعدة القدرة على الابتكار، يبدو لي أنه مجرد مثال إضافي، ومثير جداً بالنسبة للفكر، على اللعب المتبادل بين الانفصال الفعلي والاتحاد.

وعليّ أن أتعمّق قليلاً موضوعي إذ أرجع إلى أولى تجارب الرضيع الأولى حيث تتدشّن قدراته المتنوّعة التي أصبحت ممكنة من ناحية تطوّر الكائن الفرد بفضل تكيّف الأم المحسوس إلى الحدّ الأقصى مع حاجات طفلها، المبنيّ على توحّدها معه. (إنني أستند إلى مراحل النمو التي يسلكها الطفل قبل أن يكتسب الآليات الذهنية التي سرعان ما سيحوزها لينظّم دفاعاته المعقدة. وأكرر إن الانسان الصغير ينبغي له أن يسلك مسافة معيّنة منطلقاً من تجاربه الأولى حتى يكتسب النضج الذي يتيح له أن يكون ذا تفكير ناضج).

وهذه النظرية لاتمسّ في شيء ماتعلّمناه فيما يخصّ مبحث أسباب النُفاس أو علاج المرضى المصابين بالنفاس. ولاتعارض أيضاً نظرية فرويد البنيوية التي تجعل الأنا والهو والأنا العليا متمايزة. ومأأدلي به خاص بهذا السؤال: في أي شيء تكمن الحياة نفسها؟ إن بوسعك أن تعالج مريضك ولاتعلم ماذا يدفعه (أو يدفعها) للحياة. والحال أن الاعتراف صراحة أن انتفاء الأمراض النُفاسية ربما يكون الصحة، أمر في الدرجة الأولى من الأهمية بالنسبة لنا، ولكن ذلك ليس هوالحياة. والذهانيون الذين لايكفّون عن الترجّح بين الحياة والموت يجعلوننا نجابه هذا المشكل، مشكل **لايتّصف بأنه نصيب المصابين بالنفاس فحسب، بل نصيب الموجودات الإنسانية جميعها**. وأؤكد أن هذه الظاهرات التي تمثّل الحياة والموت بالنسبة لمرضانا المصابين بالفصام أو بالحالة الحدّية هي الظاهرات نفسها التي تبدو في تجاربنا الثقافية. وهذه التجارب الثقافية هي التي تؤمّن للنوع الإنساني هذه الاستمرارية التي تتجاوز التجربة الشخصية. والتجارب الثقافية هي، في رأيي، استمرار مباشر للعب، لعب أولئك الذين لمّا يسمعوا أحداً يتكلّم عن الألعاب.

٢- المكان الذي يوضع فيه مايرثه للإنسان

القضية الأساسية

١ـ المكان الذي يتحدّد فيه موقع التجربة الثقافية هو **الحيّز الكامن** بين الفرد ومحيطه (الموضوع في الأصل). وبوسع المرء أن يقول القول نفسه عن اللعب. فالتجربة الثقافية تبدأ مع نمط مبدع من الحياة يظهر أول الأمر في اللعب.

٢- استخدام هذا الحيّز، بالنسبة لكل فرد، تحدّده **تجارب الحياة** التي تحدث في المراحل الأولى من الوجود الفردي.

٣- وللرضيع، منذ البدء، تجارب أكثر كثافة في **الحيّز الكامن بين الموضوع الذاتي والموضوع المدرك موضوعياً**، بين امتدادات الأنا واللا-أنا. وهذا الحيّز الكامن يقع في المجال الذي لايوجد فيه شيء، إن لم يكن أنا، والمجال الذي توجد فيها الأشياء والظاهرات التي تفلت من الرقابة ذات القوة الكلية.

٤- يجد كل طفل هناك تجربته الخاصة الملائمة أو غير الملائمة. والتبعية تبلغ حدودها القصوى. ولا يتكوّن الحيّز الكامن إلا في **علاقة بشعور من الثقة من جانب الطفل**، أي ثقة تفترض أن بوسعه أن يلوذ بوجه الأم أو بعناصر الوسط المحيط، وهذه الثقة تقدم هنا على الدلالة على أن هذا الأمن يكون في سبيله إلى أن يُجتاف.

٥- إذا أردنا أن ندرس اللعب، ثم الحياة الثقافية للفرد، علينا أن نأخذ بالحسبان قَدَر الحيّز الكامن بين أي طفل ووجه الأم الإنساني (المعرّض للخطأ بوصفه كذلك) الذي يجعله الحب قادراً على التكيّف.

وسنرى أن هذه المنطقة إذا كان اعتبارها جزءاً من تنظيم الأنا أمراً واجباً، فإنه جزء من الأنا ليس أنا-جسم، ولا مبنيّ على نمط **عمل وظائفي** للجسم، بل **تجارب** الجسم. وهذه التجارب تنتمي إلى علاقة بموضوع طبيعتُه ليست غلمية، أو تنتمي إلى مايمكننا أن نسمّيه العلاقة التي تعيشها الأنا، إلى المكان الذي يُتاح لنا فيه أن نقول إن **الاستمرارية** تتخلّى عن مكانها لـ **التجاور**.

٣ - يبدأ الإبداع الفردي حيث تنتهي مساهمة التقليد الجماعي

تتمة البرهنة

مثل هذه القضايا تستتبع أن يكون قدر هذا المكان موضع فحص، مكان يمكنه أو لايمكنه أن يصبح سائداً ويكوّن منطقة حيوية في حياة الفرد الذهنية خلال النمو.

وماذا يحدث إذا كانت الأم قادرة، انطلاقاً من موقع للتكيّف الكلي، على أن تبدأ عملاً من أعمال الإخفاق في التكيّف؟ إنه السؤال الكبير الأهمية والجدير بالدراسة، ذلك أنه يمسّ تقنيتنا بوصفنا محللين نفسيين عندما يكون علينا أن نعالج مرضى نكوصهُم نكوص تبعية قبل كل شيء. وخلال تجربة رائعة عادية، في هذا الحقل من التسوية (الذي يبدأ مبكّراً جداً ويبدأ مجدّداً على الدوام)، يشعر الطفل بلذة عنيفة، بل ومثيرة للحصر، تقترن باللعب الخيالي. فليس ثمة لعب بوصفه لعباً، كل شيء إبداعي إذن، وكل مايحدث شخصي بالنسبة للطفل مع أن كونه يلعب يشكّل جزءاً من العلاقة بالموضوع. وكل ماهومادي يرصنه الطفل إرصاناً خيالياً ويوظّفه توظيفاً ترافقه صفة ماهو أول إلى الأبد. أأجرؤ على القول إن ذلك هو الدلالة التي تقصدها كلمة **توظيف**؟

وأتبيّن أني أجدني في مجال المفهوم الذي اقترحه فيربون(٦) لـ «البحث عن الموضوع» الذي يقابله بـ «البحث عن الإشباع».

ونحن نشير، بوصفنا ملاحظين، إلى أن كل شيء في اللعب كان موضع الصنع سلفاً، والمعاناة، والإحساس، وحيث تبدو رموز نوعية لاتحاد الرضيع بالأم (موضوعات مرحلية) تكون هذه الموضوعات على وجه الضبط متبنّاة لامبتكرة. ومع ذلك، فإن كل تفصيل من تفصيلات حياة الرضيع مثال على حياة الإبداع **بالنسبة له** إذا كان بوسع الأم أن توفّر شروطاً جيدة. وكل موضوع موضوع «مكتشف». وهاهو الطفل، إذا كان قد وُهب الحظ، يبدأ في أن يحيا على نحو مبدع، في أن يستخدم الأشياء الموجودة ليكون مبدعاً فيها وبها. أما إذا كان الطفل لم يوهب الحظ، فإن المنطقة التي يمكن أن يمارس فيها لعباً أو تجربة ثقافية تكون غير موجودة. وينجم عن ذلك أن

---

(٦) - «تنقيح علم النفس المرضي للذهان والنفاس»، **المجلة العالمية لعلم النفس التحليلي**، ١٩٤١، رقم ٢٢. انظر، فيما يتعلّق بقضايا هذا المؤلف، مجلّدي **مراحل الليبيدو**، **الأنا والهو والأنا العليا**.

العلاقة بالإرث الثقافي غير موجودة ولن تكون المساهمة بالنصيب الثقافي موجودة.

٤ - جعل منطقة التجربة الثقافية مليئة

من المعلوم أن «الطفل المحروم» مضطرب وعاجز عن اللعب؛ إنه يُبدي فقراً في القدرة على القيام بالتجارب في الحقل الثقافي. وهذه الملاحظة تخلص إلى دراسة مفعول الحرمان خلال فقدان ماكان مقبولاً بوصفه يمكن الوثوق به. وتقودنا دراسةٌ لهذه المفعولات، مفعولات الفقدان، في أية مرحلة من المراحل الأولى من الطفولة، إلى أن نأخذ بالحسبان هذه المنطقة الوسيطة، أو هذا الحيِّز الكامن بين الفرد والموضوع. ففي حالة فقدان الموضوع أو في الحالة التي ليس بوسع الطفل خلالها أن يثق بالمحيط، ذلك يعني بالنسبة له ضرباً من الفقدان في منطقة اللعب ومن فقدان الرموز الغنيّة بالمعاني. ويجد الحيِّز الكامن نفسه، في الظروف الملائمة، مليئاً بالنتاجات الخاصة، نتاجات الخيال المبدع للطفل. وهذا الاستخدام المبدع للموضوعات غائب في الظروف غير الملائمة، أو لايتأمّن نسبياً على نحو جيّد. وقد وصفت في مكان آخر[٧] كيف يبدو الدفاع عن الذات الزائفة ملائماً لاحتجاب الذات الحقيقية التي لها القدرة على أن تستخدم الموضوعات استخداماً إبداعياً.

وفي الحالات التي يخفق خلالها أمن المحيط إخفاقاً مبكّراً، ثمة خطر أيضاً من أن يمتلىء هذا الحيِّز الكامن بما أدخله فيه شخص آخر غير الطفل. ويبدو أيضاً أن أي شيء يوجد في هذا الحيِّز مصدره شخص آخر يكون مادة مضطهدة ليس لدى الطفل أية وسيلة لنبذها. وعلى المحلّلين النفسيين أن يتجنّبوا خلق شعور بالثقة ومنطقة وسيطة حيث يمكن أن يجد اللعب مكانه،

(٧) - ونّيكوت، «تشوّه الأنا بمصطلحي الذات الزائفة والذات الحقيقية (١٩٦٠)، الترجمة الفرنسية في سيرورة النضج لدى الطفل.

فتنتفخ هذه المنطقة من ثَمّ، إذ يحقنونها بتفسيرات ليست في الواقع إلا نتاج خيالهم المبدع الخاص.

كتب فريد بلو، محلّل نفسي يونغي الاتجاه، مقالاً أقتبس منه الفقرة التالية:

«القدرة على تكوين الصور واستخدامها على نحو بنّاء، بفعل إعادة التركيب لتخطيطيات جديدة، منوطة - على خلاف الأحلام أو الاستيهامات - بالقدرة التي لدى الفرد على أن يمنح الثقة[٨]».

ومنح الثقة، في هذا السياق، يدلّ على فهم لما أعنيه ببناء شعور بالأمن قائم على التجربة خلال التبعية القصوى، قبل أن يكون الطفل قادراً على استخدام الفصل والاستقلال واستمداد اللذة منهما.

ويبدو لي أن الحين قد حان، بالنسبة للنظرية، لتدفع الجزية لهذه **المنطقة الثالثة**، منطقة التجربة الثقافية المشتقّة من اللعب. ويدعونا الذهانيون لنعرف شيئاً عنها وذلك أمر ذو أهمية كبرى لتقييمنا حيوات الموجودات الإنسانية أكثر منه لتقييم صحتهم. (المنطقتان الأخريان هما الواقع النفسي الداخلي أوالشخصي والعالم الفعلي الذي يعيش في الفرد).

٥- منطقة تجربة تقع بين الفرد ومحيطه

خلاصة

حاولت أن أجذب الانتباه، في النظرية والممارسة، إلى منطقة ثالثة، منطقة الحياة الثقافية للإنسان. وكانت هذه المنطقة الثالثة متعارضة، من جهة، مع الواقع النفسي الداخلي أو الشخصي، ومتعارضة، من جهة ثانية، مع العالم المتحقّق الذي يعيش فيه الفرد، عالم يمكننا إدراكه موضوعياً.

(٨) - فريد بلو، «أفكار عن كون الطفل قادراً على التخيّل»، **صحيفة علم النفس التحليلي**، ١١، ١٩٦١..

وحدّدت موقع هذه المنطقة ذات الأهمية، منطقة **التجربة**، في الحيّز الكامن بين الفرد والمحيط، هذا الحيّز الذي يوحّد ويفصل الأم والطفل في الوقت نفسه، عندما يمنح حب الأم، الذي يبين ويتجلّى بفعل نقلٍ لعاطفة الأمن، طفلها شعوراً بالثقة في عامل الوسط.

ونؤكّد أن هذا الحيّز الكامن عامل متغيّر إلى حدّ واسع (من فرد إلى آخر) في حين أن المنطقتين الأخريين ـ الواقع الشخصي أو النفسي والعالم المتحقّق ـ ثابتتان نسبياً، الأولى محدّدة من الناحية البيولوجية، والثانية ملكية مشتركة.

والحيّز الكامن بين الطفل والأم، بين الطفل والأسرة، بين الفرد والمجتمع أو العالم، تابع للتجربة التي تقود إلى الثقة. ويمكننا اعتباره مقدّساً بالنسبة للفرد من حيث أنه يجري، في هذا الحيّز نفسه، تجربة الحياة المبدعة.

وعلى عكس ذلك، يقود استغلال هذه المنطقة إلى شرط مرضي حيث يكون الفرد مزدحماً تماماً بعناصر مضطهدة لا يفلح في التخلّص منها.

وبوسعنا، من هنا، أن نستخلص كم ينبغي أن يكون ذا أهمية بالنسبة للمحلّل أن يعترف بوجود هذا المكان، الوحيد الذي يمكن أن يجد اللعب فيه منطلقه، مكان يتحدّد في مرحلة الاستمرار ـ التجاور حيث تستمدّ الظاهرات المرحلية أصلها.

أعتقد، أو آمل على الأقل، أن أكون على هذا النحو بدأت الإجابة عن السؤال الذي كنت قد طرحته: «أين موقع التجربة الثقافية؟».

د. ونّيكوت

النص الثاني: ماريون ميلنر

١ - الرسم الزيتي والرموز

مسألة أن نعرف أي ضرب من الكينونة أوضحتها طريقة الرسم العفوي مسألة لم أثرها على نحو صريح. وكنت قد فهمت جيداً أي ضرب من الأشياء تبدو داخل الإطار الذي تقدّمه الورقة البيضاء، بعد أن فكرت كثيراً في وظيفة الإطار.

والإطار يمكننا النظر إليه في الزمان والمكان معاً وفي فاعليات إنسانية أخرى خارج الرسم الزيتي. ويؤطّر المسرح على العموم، في المكان، عرض مسرحية في أيامنا هذه، ويؤطر في الزمان رفع الستارة وإغلاقها. والمواكب والطقوس تؤطّرهما في المكان عادةً الحواجز ورجال الشرطة لتمنع المشاهدين من الوصول إليهما. والأحلام مؤطرة في النوم ومادة جلسة تحليل نفسي مؤطّرة في المكان والزمان معاً. ويحفّ عادة بالرسوم الزيتية، في أيامنا هذه، ضرب من الإطار. ولكن الرسوم الزيتية الحائطية ليست مؤطّرة بإطار وعندما يكون الحائط هو الجانب الداخلي من كهف، فإن الصورة المرسومة تقترب قرباً أكبر من الصور الرؤيوية في الأحلام. وعلى هذا النحو، فعندما يكون ثمة إطار، ذلك يُستخدم بالتأكيد للدلالة على أن مافي الإطار ينبغي تفسيره على نحو يختلف عمّا يوجد خارجه؛ ولايبدو أن الرسامين في أيامنا هذه حريصون كثيراً على بلوغ رسوم تخدع البصر. فالإطار يحدّد على هذا النحو مكاناً ينبغي أن ننظر لما يدرك فيه من الناحية الرمزية، في حين أن مايوجد خارج الإطار يؤخذ على حرفيته. ولكن رمزي ماذا؟ نحن نسلّم بوجود ترميز لعواطف من حدّد الرسم أو الشكل داخل الإطار ولأفكاره. ونسلم بأن لذلك معنى، ونسلّم على سبيل المثال أن الناس على المسرح ليسوا

عليه بمجرد المصادفة. وعلّمتنا على النحو نفسه تجربتنا أن الملاحظة تُبدى بصورة عرضية في الظاهر، خلال جلسة، معنى أيضاً إذا فُهم على المستوى الرمزي.

٢- الرسم الزيتي تجربة مدركة من الداخل ومنقولة إلى الغير

لم أستخدم كثيراً كلمة رمز في الطبعة الأصلية لهذا الكتاب، لأنني كنت ماأزال عندئذ فاقدة التوجّه بفعل طموح التحليل النفسي الكلاسيكي الذي يقصر استخدام هذه الكلمة على مجرّد الدلالة على الوظيفة الدفاعية للرموز، وذلك ماسمّاه إرنست جونز «الرمزية الحقيقية». ويمكنني مع ذلك، وقد نشرت منذئذ مقالاً تقنياً، منطلقة من مادة عيادية، عن موضوع الترميز، وبالنظر إلى أني توصّلت الى النتيجة التي مفادها أنه لم يكن بوسعي أن أقصر المفهوم على هذا النحو بصورة مفيدة، أقول يمكنني أن أقبل الفكرة التي مؤدّاها أن عملاً فنياً هو رمزٌ بادئ ذي بدء وبالضرورة. وكنت قد تكلمت أيضاً، في الطبعة الأولى[٩]، على دور الصور، ولكن لم أكن أستوعب للسبب نفسه أن صورة ذهنية هي رمز. وبينما كان بوسعي فقط، من قبلُ، أن أتكلّم على الفنان بوصفه صانع قارورات ليقطّر تقطيراً مستمرّاً خمر التجربة المتطوّرة الجديد، فإن بإمكاني الآن أن أتكلم عليه بوصفه خالق رموز جديدة. وكان ممكناً أن أعتبر الفنان خالق رموز بالنسبة للحياة الانفعالية، إذ يفتح الأبواب التي يكون بوسع الحياة الداخلية بواسطتها أن تصبح ممكنة المنال؛ حياة داخلية معرفتها متعذّرة إلا بعبارات الحياة الخارجية كما يقول فرويد. وبما أن هذه الحياة الداخلية هي حياة جسم، بكل تعقيداته في الإيقاعات، والتوتّرات، والاسترخاءات، والحركة، والتوازن، ويتّخذ مكاناً في الفراغ، فإن النقطة الأساسية فيما يخصّ الرموز هي، على هذا

(٩) - **في كوننا غير قادرين على الرسم الزيتي**، الترجمة الفرنسية بعنوان: **اللاشعور والرسم**، المنشورات الجامعية الفرنسية، مجموعة «الخيط الأحمر».

النحو بالتأكيد، تجسّد في ذاتها، ببنيتها الشكلية، موضوعاً شبيهاً، توترات بنيوية، وتوازنات، واسترخاءات، ولكنه يتجلّى في وجود مرئي متزامن ولانهاية له. وهكذا يجعل الفنان، على نحو أخص، مايحسّ بأنه الفترات الأثمن من هذه الحياة المحسوسة، حياة التجربة الجسمية النفسية، ممكن المنال بالنسبة للفكر. ولايبحث، في شاغله أن يجعل عمله الفني مستمراً وخالداً، عن أن يتحدّى موته الخاص (كما المحلّلون النفسيون) فحسب، بل ربما يحاول أن ينقل شيئاً من انطباع الأبدية الذي يمكنه أن يرافق هذه الفترات. إنه يبدع بالفعل معابد حيث يودع الفكر، وذلك أمر يتيح لآخرين أن يشاطروه تجاربه، وبوسعه هو ذاته أن يستمدّ منها شهرة أبدية ماإن تنقضي فترة التجلّي العظيمة؛ وقد تكون المسألة مسألة فترة عظيمة من فترات الغضب، والذعر والألم، أو الفرح والحب. وهكذا إذن فإن ماينظّمه الفنان على وجه العموم في مفهومات، في رموز غير لفظية في الواقع، هو هذه التجربة المذهلة: كيف يشعر أنه يحيا والتجربة مدركة من الداخل، أنه جسم يتحرّك، يعيش في المكان مع القدرة على إقامة علاقات بين نفسه والموضوعات الأخرى في المكان. وهذه التجربة، تجربة كونه حياً، تنطوي على تجربة السيرورة(١٠) الخلاّقة، التجربة ذاتها.

٣- وظيفة الفن: إبداع «الشيء الجديد»

هذه السيرورة التي تطمح إلى الاحتفاظ بالتجارب يمكنها بالتأكيد أن توصف، بمصطلحات التحليل النفسي، أنها الجهد اللاشعوري للحفاظ على الموضوع المفقود، وإبداعه مجدّداً، وإحيائه، أو بالحري على العلاقة المفقودة بالموضوع المدركة بمصطلح الموضوع. وهذه التجارب يمكنها أن تُفقد بالنسبة للحياة الداخلية ليس فقط بسبب عواطف العدوان اللاشعورية المرتبطة

(١٠) - أولئك الذين يكتبون عن الفن دون أن يكونوا محلّلين نفسيين يستخدمون مصطلحات متنوّعة ليصفوا قوة الإبداع. ومثال ذلك أن فيفانت يتكلّم على «مبدأ التكوين الأصيل» وماريتان يتكلم على «الذاتية المبدعة».

بالانفعال بالنسبة للموضوع الخارجي، بل لأن من طبيعة التجربة الحسّية أيضاً أنها سريعة الزوال. فالحياة تتقدّم وفق ضرب من الإيقاع بحيث أن هذه التجارب ستضيع حتماً بالنسبة لحياة الفكر إذا لم يكن بوسعها أن تتجسّد في شكل من الأشكال الخارجية. وربما يكون ممكناً عندئذ أن نقول كما الأعمال الفنية في علاقتها بالحياة الشعورية للحساسية والمفهومات في علاقتها بحياة العقل الشعورية كذلك الموضوعات الداخلية في علاقتها بالحياة اللاشعورية للغريزة والاستيهام؛ وستكون الحياة، لولا هذه الأعمال الفنية، معاشة على نحو كئيب تماماً وموضع معاناة قاسية. وبوسعنا القول إذن إن العمل الفني العظيم يجلب إلينا مفهوماً جديداً ليمنح حياة الحساسية شكلاً، وينظّمها، ويكتشف نفسه فيها. وسبب كوننا نستطيع دون صعوبة أن نتكلّم على الدلالة اللاشعورية للشيء الذي ينجزه أحد الفنانين على أنه إبداع جديد لموضوع مفقود هو على وجه الدقة أن العواطف ترتبط بشيء من الأشياء، بالموضوعات بالمعنى الذي يقصده التحليل النفسي. ولكنني أعتقد أيضاً أن ثمة وقائع عديدة توحي أن هذه الوظيفة، وظيفة الفن، أي إحياء الموضوعات المفقودة، وظيفة ثانوية في الواقع؛ وأن الدور الأولي هو «إبداع» الموضوعات، بالمعنى الذي يقصده التحليل النفسي، وليس إبداعها مجدّداً. ذلك أن إبداعها الجديد يشكّل جزءاً من الوضع الذي يسمّى الوضع الاكتئابي، ذلك أن الوضع الاكتئابي يحاول وصف مايحدث للرضيع عندما يبلغ مرحلة التعرّف على أن الموضوعات الخارجية، في كليتها، مفصولة عنه، وكيف يسكّن إثميته وكآبته المرتبطتين بالهجمات التي شنّها بصورة استيهامية على الأشياء. ولكنني أعتقد أن ثمة مرحلة سابقة على هذه المرحلة خاصة أيضاً بالفنان. وأعتقد أنه معنيّ بإنجاز هذه السمة «المتميّزة» بالنسبة لذاته، السمة التي وحدها تجعل الكآبة التي تلي الخسارة أمراً ممكناً. والواقع أنه معنيّ في المستوى الأول بما يسمّيه أدريان ستوك(١١) خارجية عمله. ومن

(١١) - أدريان ستوك، **الداخل في الخارج**.

المؤكد أن المهم في العمل الفني، بالنسبة للمحلّل خلال بعض المراحل من تحليل فنان، ربما يكون الموضوع المفقود الذي يبدعه الفنان إبداعاً جديداً؛ ولكن الأمر، بالنسبة للفنان بوصفه فناناً وليس بوصفه موضع تحليل، وبالنسبة لمن يباشر عمله، يكمن في أن المسألة الأساسية في اعتقادي هي الشيء الجديد الذي أبدعه، هي الجزء الصغير من العالم الخارجي الذي جعله غنياً بالمعنى و«واقعياً» إذ منحه شكلاً.

٤- نموذجان من الفكر لفصل الذات عن الموضوع والأنا عن اللا- أنا أو عدم التمييز بينهما

أين تكمن الدلالة الأعمق للفن؟ حلّ الخلاف الدائر حول هذا الموضوع يمكننا أن نجده فقط بفهم أكمل للفوارق بين نموذج الفكر الذي يقيم ضرباً من فصل الذات عن الموضوع، والأنا عن اللا- أنا، والرائي عمّا يرى، وبين نموذج الفكر الذي لايقيم الفصل. ونحن نعرف أموراً كثيرة عن النموذج الأول من الفكر، ونتصرّف على أسسه في القوانين الأولى للمنطق الذي يقول إن الشيء هو ماهو عليه وليس مالايكون عليه، ولايمكنه أن يكون معاً موجوداً وغير موجود. ونحن نعلم أيضاً أن هذ القوانين، قوانين الاستدلال، تعمل عملها الوظائفي على نحو جيد جداً عندما تكون المسألة توجيه المحيط المادي غير الحي. فنحن نفصل مانراه من تلقاء أنفسنا، وذلك أمر يعمل عملاً جيداً جداً في بعض الحالات. ولكن ذلك لم يعد يعمل جيداً عندما يقتضي الأمر فهم العالم الداخلي وتوجيهه، سواء أكان عالمنا الداخلي أم عالم الآخرين. ذلك أن كل فكر لايُجري، طبقاً للمنطق الصوري، تمييزاً كلياً بين مايتصف به الشيء ومالايتصف به، فكر غير عقلاني [١٢]؛ ولكن كل حقل التعبير الرمزي غير عقلاني عندئذ، مادام كل مايميّز الرمز أنه معاً هو

(١٢) - أدين كثيراً فيما أقدّمه إلى المحاضرة التي عنوانها «منطق اللاعقلاني»، ألقاها هارولد ولسباي، مؤلف **مجال الإيديولوجيات**، غلاسكو، ماك ليلان، ١٩٤٧.

ذاته وشيء آخر. وهكذا فإن الفصل بين الرائي ومايرى يمنح رؤية زائفة في بعض المجالات، على الرغم من أنه يقدّم منظوراً مفيدا في مجالات أخرى. وأعتقد أن أحد المجالات التي يمكن أن يمنح المنطق الصوري فيها رؤية زائفة هو مجال علم الجمال؛ وأن تجنّب الرؤية الزائفة لايتحقّق إذا لم ننظر إلى الفن نظرة تنطلق من قدرته على الصهر أو على عدم التمييز بين الذات والموضوع، بين الرائي ومايرى، وعلى الفصل بينها فيمابعد. وكونه يُخصب المادة الموضوعية للا- أنا، إذ يمنحها شكلاً، بالأنا- المحتوى النفسي الذاتي، فإنه يجعل اللا- أنا «الواقعية» مدركة. ومن الواضح أن الصعوبة الكبرى في أن نفكر تفكيراً منطقياً بهذا المشكل ناجمة عن أننا نحاول أن نتكلّم على سيرورة تكفّ عن أن تكون سيرورة منذ أن نتكلم عليها، وأننا نحاول أن نتكلم على حالة ليس التمييز فيها بين الأنا واللا- أنا ذا أهمية، ولكن علينا أن نميّز بينهما حتى نبلغ هذه الحالة بلوغاً مهما كان ضعيفاً. وأعتقد أننا حين ننظر فقط من هذا المنظور إلى الصيغة التي تقول «الفن يخلق الطبيعة»، فإن الصيغة يمكنها أن تكتسب معنى. وليس مايفعله الفنان بصورة أساسية على هذا النحو، وربما علينا أن نقول المجدّد العظيم في الفن، أن يبدع مجدّداً، بمعنى أن يصنع من جديد، ماكان قد فقده (مع أن هذا مايفعله)، بل إنه يبدع ماهو موجود، لأنه يبدع القدرة على إدراكه. فهو يبدع «الطبيعة»، بما فيها الطبيعة الإنسانية إبداعاً جديداً حين يحطّم التخطيطيات المألوفة ذات الاستقرار القوي، تخطيطيات القسمة بين الأنا واللا- أنا (مألوفة في وسط ثقافته وعصره الخاصين في التاريخ) التي تنتمي إلى الحسّ المنطقي السليم، تحطيماً مستمراً. وهو يبدع الطبيعة حين ينزع القناع عن الرموز القديمة ويبدع رموزاً جديدة تتيح لنا على هذا النحو، في سياق الأمور، أن نرى أن الرمز القديم كان رمزاً على وجه الضبط؛ في حين أننا كنا نعتقد حتى ذلك الحين أن الرمز «واقع» لأن أي شيء لم يكن موجوداً لدينا غيره نقارنه به. فالفنان، بهذا المعنى، يباشر، بصورة مستمرّة، تدمير «الطبيعة» وإعادة تكوينها،

وذلك أمر ربما يشرح لماذا يمكن بسهولة كبيرة أن تكون حالات القلق الاكتئابية، في وقت واحد، كافة بالنسبة لفاعلية مبدعة ناجحة في مجال الفنون وساكنة بفعلها. ومن وجهة النظر هذه أيضاً يمكننا أن نرى كيف أن الاختراع، في العلوم والفنون معاً، يتجذّر في السيرورة نفسها. ومثال ذلك أن إرنست جونز أدلي، في مقاله «نظرية الرمزية[١٣]»، بالفكرة التي مفادها أن سيرورة الاكتشاف والاختراع، في المجال العلمي، تكمن في أن تجعل الميل إلى «ملاحظة الهوية في الفارق» ميلاً حراً. إنه يجذب الانتباه إلى الجانب اللامنطقي في السيرورة.

٥- حيّز حتى «يكون الفكر في مكان آخر»

نمط التفكير الذي لايجري تمييزاً بين الرائي ومايراه (ربما ينبغي لنا أن نقول طور التفكير، لأنه يبدو طبيعياً أن يتناوب نمطا التفكير) يعالجه المحلّلون النفسيون على نحو واضح، معالجة مستمرّة، باسم الاستيهامات، وأعتقد مع ذلك أن من المؤسف أن يكون المصطلح المعبّر، مصطلح «أحلام اليقظة»، مهملاً جداً في لغة السيكولوجيا المرضية، وأن يكون مصطلح استيهام مشحوناً بمثل هذا العبء من الدلالات. ومصطلح «أحلام اليقظة» يؤكد جيداً جانب «المكان الآخر» للفكر ويُدخل بذلك ماأعتقده جانباً من المشكل ذا أهمية: الحاجة إلى ضرب من الصفة تحمي المحيط. ذلك أن ثمة، دون ريب، كثيراً من الظروف ليس من الحكمة أن يكون الفكر خلالها في مكان آخر؛ ينبغي أن يكون لها إطار مادي وذهني. إنها بحاجة إلى مجموعة من العناصر المادية التي نكون فيها متحرّرين، خلال زمن، من الضرورة المباشرة لعملٍ عملي ونفعي؛ ويتطلّب ذلك أيضاً إطاراً ذهنياً، موقفاً لدى الناس الذين يحيطون بنا ولدينا نحن في الوقت نفسه، ضرباً من التساهل يمكنه في بعض الأحيان أن يشبه الجنون كثيراً. ويطرح السؤال نفسه عندئذ: أنعالج

(١٣) - **النظرية والتطبيق في التحليل النفسي** (بيّو)؛ انظر أيضاً **الأحلام: درب سالك للاشعور**، في المجموعة نفسها.

كل الظاهرات التي تكلّمنا عليها غالباً بهذه الصفة على أنها أعراض مرضية، على أنها رموز لابدّ لنا من أن نتخلّص منها، أو بوسعنا، في ثقافتنا الموضوعية جداً من الناحية الفكرية، أن نفلح في الاعتراف بها أنها ظاهرات ينبغي لنا أن نستخدمها في مكانها الصحيح؟ يُتاح لنا، في طفولتنا، أن نتصرّف، نتحرّك، نسلك سلوكاً في ظل تأثير الأوهام، ويتاح لنا أن نلعب ألعاب «كما لو . . . » وحتى أن نضيع في لعبنا، أن يكون لدينا الانطباع لفترة أن ذلك حقيقي. أما في حياة الرشد، فإن إيجاد الظروف، التي يكون فيها ذلك ممكناً، أمر أقلّ سهولة (إننا نعهد إلى أناس آخرين تمثيل الملهاة في الأفلام وعلى المسرح)، علماً بأننا نجد ذلك، بوصفنا مرضى، في إطار جلسة التحليل النفسي، في الإطار نفسه.

٦- الاستسلام إلى أحلام اليقظة ضرورة بالنسبة للفنان وللمريض في التحليل النفسي

اقترحت أن أحلام اليقظة في النهار، الشعورية واللاشعورية، ضرورية للمحافظة على الموجود المبدع يقظاً، كما هي أحلام النوم ضرورية (يقول فريد) لحماية النوم. وتوحي تجربة التحليل النفسي العيادية أن كثيراً من موانع التقدّم في الحياة نتيجة إخفاق الوسط، وسط الطفل، في أن يقدّم إطاراً ضرورياً لهذه الحالة للفكر، حالة «وجوده في مكان آخر». ويبدو في الواقع أننا على وجه الاحتمال، خلال هذا الطور من عدم التمييز بين الأنا واللا-أنا، ضعيفون بصورة خاصة أمام أحداث الحياة الداخلية لأولئك القريبين منا كل القرب من الناحية الانفعالية(١٤). إن اثنين من مرضاي، في عداد أولئك الذين كانت اضطرباتهم هي الأكثر خطورة وكانوا أيضاً يتمتّعون بمواهب فنية بارزة، كانا يظهران، كلاهما، إرادة في التعلّق بقوانين المنطق

(١٤) - جـ. ماريتان، في كتابه الحدس المبدع في الفن والشعر، يستشهد بصرخة السخط التي وجّهها سيزان لأمبرواز فيلار: «أجد كثيراً من الصعوبة في أن يكون عليّ أن أظلّ وحيداً عندما أتأمل».

الصوري تعلقاً صارماً (علماً بأنهما لم يسمعا قط بصياغة صريحة لهذه القوانين). وأكّد أحدهما بغضب، جواباً عن تفسير خاص بالرمزية: «ولكن شيئاً يكون موجوداً أو غير موجود، ولابدّ له من أن يكون إما هذا الشيء وإما الشيء الآخر!». ويتشبّث المريض الآخر دائماً بالقول إن المعنى الحرفي لكل شيء أو لكل فاعلية هو المعنى الوحيد الممكن. وكان لهذين المريضين أمّان مريضتان جداً من الناحية النفسية. إنني أدلي بالفكرة التي مفادها أن محيطاً إنسانياً من هذا النوع يرغم الطفل على أن يتشبّث تشبثاً يائساً بطور التفكير الذي يميّز بين الأنا واللا-أنا، لأن ذلك هو الحماية الوحيدة من الخلط المتعذّر احتماله بين المشكلات الداخلية لآباء الأطفال ومشكلاتهم الداخلية هم أنفسهم. ولكن ذلك (وهو أحد المعاني الممكنة لتعبير «النمو المبتسر للأنا») يفضي بهم إلى صعوبات كبيرة في تنظيم محيطهم الاجتماعي، لأنهم يحاولون باستمرار أن يستخدموا نمط التفكير (منطق صوري) الذي يمنحهم في الواقع رؤية زائفة لعالم العواطف الإنسانية (عواطفهم وعواطف الأشخاص الآخرين) التي يحاولون فهمها وتنظيمها. ويفضي ذلك إلى أن تنفصل كل مناطق تجربتهم عن التأثير التكاملي للتفكير الاستبطاني. إن ماهم بحاجة إليه على نحو أساسي هو إطار لاوجود لأي خطر من الاستسلام فيه لأحلام اليقظة. ولا لأي خطر ينجم عن السماح بضرب من الخلط بين الأنا واللا-أنا.

إن وضعاً يخلو من خطر الاستسلام إلى أحلام اليقظة متوافر للمريض في التحليل النفسي، والرسم الزيتي يقدّم على نحو مشابه وضعاً من هذا النوع للرسّام وللشخص الذي ينظر إلى الرسم في آن واحد.

ماريون ميلنر

الباب الثالث
بعض المؤلفين الفرنسيين في أيامنا هذه

الفصل الأول :

من اجل نقد أدبي من وجهة نظر التحليل النفسي (رولان غوري ومارسيل تاؤون) .

الفصل الثاني :

مشهد مسرحي ومشهد آخر (أندره غرين) .

الفصل الثالث :

الصورة، النص والتحليل النفسي (ديديه أنزيو)

الفصل الرابع :

الحلم واللاشعور التاريخي في الرواية الروسية (ألان بيزنسون) .

الفصل الخامس :

التصعيد وإضفاء المثالية (جانين شاسّيغه سميرجل) .

الفصل الأول
من أجل نقد أدبي
من وجهة نظر التحليل النفسي

تطبيق التحليل النفسي خارج الحقل العلاجي موضع معارضة في أيامنا هذه أكثر من أي وقت مضى. إنه مرفوض في عقر حركة التحليل النفسي، باسم «طهارة» مزعومة يمكن أن يصونها الوضع التحليلي وحده.

*والواقع أن الإصرار على أن **المعنى** لايمكن أن ينكشف القناع عنه إلا داخل وضع أضفيت عليه الطقسية يعني، في رأينا، حماية الإيديولوجيات. فمايتجاوز إطار التحليل يفقد، إذا صدّقنا أقوال نقاد النقد من وجهة نظر التحليل النفسي، كل دلالة ذات علاقة باللاشعور.*

وهذا الأسلوب الذي ينكر على التحليل النفسي أن يفهم الظاهرات الإنسانية في مجموعها يعارض مباشرة ذلك التصور الذي ابتكره فرويد عن العلم الذي كان قد وضع أسسه. فهو نفسه دحض القسمة بين علاج تحليلي والتحليل النفسي المسمّى تطبيقي.

و«ملحقه لمسألة التحليل العلماني»، عام ١٩٢٧، يؤكد بصراحة أن التحليل النفسي بوصفه مدوّنة علمية وتطبيقاته التي يرد في عدادها العلاج التحليلي هو وحده الموجود على وجه الدقة.

ويصبح العلاج، في هذا المنظور، حقلاً بين حقول أخرى حيث يتجلّى اللاشعور.

ويبسط التحليل بكل مشروعية، لهذا السبب، فاعليته التفسيرية على كل المجالات التي تظهر فيها النفس الإنسانية. وفرويد نفسه «طبّق» التحليل النفسي على علم الاجتماع (**الطوطم والتابو**، ١٩١٣؛ «السيكولوجيا الجماعية وتحليل الأنا»[1]، ١٩٢١؛ **عسر في الحضارة**[2]، ١٩٢٩، إلخ)؛ وعلى الدين («الأعمال القسرية والممارسات الدينية»[3]، ١٩٠٧؛ «السيكولوجيا الجماعية وتحليل الأنا»، ١٩٢١؛ **مستقبل وهم**، ١٩٢٧؛ **موسى والتوحيد**، ١٩٣٩؛ إلخ)؛ وعلى الفنون التشكيلية (**ذكرى من ذكريات الطفولة لدى ليونار دوفنسي**[4]، ١٩١٠؛ «تمثال موسى لميشيل أنج»، ١٩١٣-١٩١٤)؛ وعلى الأدب أخيراً (**الهذيان والأحلام في «غراديفا» جنسن**، ١٩٠٦-١٩٠٧؛ «الإبداع الأدبي والحلم المستثار»[5]، ١٩٠٧-١٩٠٨؛ «الغرابة التي تثير القلق»، ١٩١٩، إلخ). ألا يستند تحليله حالة الرئيس شريبر، إذا انتقلنا إلى السجل العيادي بالمعنى الدقيق للكلمة، استناداً على سبيل الحصر إلى نص، **مذكرات مصاب باضطرابات عصبية**، كتبه الرئيس الشهير نفسه؟

سنحت لنا المناسبة من قبل أن نقول: إذا كانت بعض «الكليات» موجودة كما يعتقد فرويد (أوديب، خصاء، استيهامات بدئية...)، فإن مفعولاتها ينبغي لها بالضرورة أن تبدو في الحقل الإجمالي للفاعليات الإنسانية، وأن تُكتشف فيه وتُفسّر.

(١، ٢، ٣) - انظر الفصل الأول من القسم الأول من هذا الكتاب.

(٤) - انظر الفصل الثالث من القسم الأول من هذا الكتاب.

(٥) - انظر الفصل الثاني من القسم الأول من هذا الكتاب.

ولهذه الأسباب جميعها، نعرض هنا «المرافعة» البليغة التي كتبها شابان جامعيان «من أجل نقد أدبي بالتحليل النفسي»(٦). إنهما يقترحان قراءة للتأليف تحدّده في موقع وسيط بين النرجسية وليبيدو الموضوع، وينتميان إذن إلى منظور ونّيكوتي، ويجيبان، على نحو من الأنحاء، عن الاتهامات بـ«النزعة التحليلية النفسية»، الموجّهة إلى التحليل النفسي الذي يمارس نشاطه خارج العلاج.

ونحن نتجنّب أن ننفي وجود مشكلات منهاج ملازمة للنقد بالتحليل النفسي ـ كما لكل نقد آخر، من جهة أخرى. ولنذكّر فقط أن المشروع الحقيقي لفرويد كان «اكتشاف ألغاز العالم». فأن يكون ممكناً لهذا الهدف العظيم أن يتحقّق دون أن يجد نفسه مشوّهاً: ذلك كل ماانتمنّاه.

النص الأول: ل. بيرانديلّو

يبدو النقد الأدبي بالتحليل النفسي، في جدول الأفكار المتلقات في علم النفس العيادي، مشروعاً متعذّراً لاينافس ادّعاؤه إلا ضحالة النتائج. ويجد هذا الموقف المبدئي صدىً ملائماً في الإيديوجيا الراهنة للعلوم الإنسانية. وتقع هذه الإيديولوجيا، بعد أن ندّدت تنديداً صارماً وقوياً بالإرجاع المشيّء للاشعور، بالتحطيم السادي والموهن لتفسيرات المحتوى، في فخّ افتتان نرجسي بمحض الاستمتاع بالدالّ. ومثل هذه اليقينيات الإبستيمولوجية تكوّن عائقاً مؤسفاً ينشر الظلام في ميدان الاكتشاف والمعرفة. وحلّت محل المانع المستمدّ من الفلسفة القائلة بوجود الأشياء في

---

(٦) – مستخلص من مجلة المحاد، ١٩٧٥. المؤلفان ينتميان إلى جامعة إيكس مرسيليا ونشرا من قبل، مجتمعين أو متفرّقين، دراسات شتى لتطبيقات التحليل النفسي على الأدب، ولاسيّما على المشكلات المنهجية.

ذاتها (جواهر) مقاومة إبستيمولوجية جديدة تستمدّ أصلها السيكولوجي من **توظيف إضافي للشكل** على حساب المضمون. وهذا المانع ذو الوهم الشكلي يعمل عمله الوظائفي بمثابة **توظيف مضاد** متحوّل في بداهات الحركة الإيديولوجية المعاصرة ويقينيّاتها. ويبدو لنا أننا منذ أن نتخلّى عن **وظيفة تحليلية تُمارس في الإطار الضيق للشفاء**، للعلاج أو للتكوين، نجد أنفسنا في موقف استدلالي يلازم كل بحث، أياً كان موضوعه: السيكولوجيا المرضية، تقنيات الشفاء ونظرياته، النقد الأدبي، إلخ. ويتخلّى التفسير منذئذ عن مكانه إلى **إنشاء** خاضع لعنف مقتضيات التلاحم والتماسك الخاصين بالحركات **النظرية** والسيرورات الثانوية.

ونأمل لهذا السبب في بحوثنا أن **نوضّح** ملاحظاتنا العيادية بنصوص أدبية وأسطورية بوصفها مواد غير متجانسة ـ تتنوّع تنوعاً كبيراً في **تجسيدات** اللاشعور ـ ذات علاقة بعضها مع بعض بوصفها أجزاء من مجموع واحد. إنها غير متجانسة ولكنها ليست ذات جذور متغايرة من حيث أنها جميعها تكوينات اللاشعور. ونحن نقتفي بهذه الطريقة خطى فرويد الذي يعيد، في كتابه **التابو والعذرية** على سبيل المثال، تكوين معنى التابو بواسطة التمفصل لضروب الدالّ المكتشفة في المواد العيادية والإتنولوجية والأدبية.

١ – لماذا كان لـ «التحليل النفسي التطبيقي» في أيامنا هذه سمعة سيئة؟

البحث في التحليل النفسي لايمكنه أن يتوافق إلا مع تداعي الأفكار الحر: فانبعاث عرض من الأعراض يحيل إلى إبانته الأدبية وإلى، أو إلى، اندراجه في طقس أو أسطورة. ويحتلّ الموضوع الأدبي في بحوث فرويد مكاناً عالياً، ومع ذلك فإن للنقد الأدبي بالتحليل النفسي سمعة سيئة. وثمة مفعول لغوي من النبذ الذي عاناه حدّده بمثابة «تحليل نفسي تطبيقي». ووجد بعض رجال العلم والعياديين أنفسهم، ولمرة واحدة، ينفخون في الأبواق

نفسها، أبواق الشهرة. ولمصطلح «تطبيقي» متضمَّنات تغضّ من الشأن. وإذا كان التحليل النفسي يمارس عمله من ميدان إلى آخر، وإذا كانت طريقته تكمن في أن يسوّي ضروب الدال الإنسانية جميعها، فإن ذلك لايعني أنه يرمي إلى أن يضع عدم تجانسها في مستوى واحد من شيء مبتذل، بل إنه يرمي بالحري إلى أن يحدّد تمفصلاتها، وتشابهاتها، وفوارقها، التي تضمن لكل منها ملاءمته في حقل الرغبة، بوصف كل منها **تجسيداً**، ووضعاً في أشكال وكلمات **الامتثالات اللاشعورية** التي لاتتجلّى أبداً في مباشرية مايمكن أن يكون موضوعياً، ولكنها تُستنبط بوصفها ذاتية الجسم المعاش الذي يظلّ عصيّاً على الامتثال.

٢- التماسك المنطقي للنقد بالتحليل النفسي

في هذا المنظور، يُقْدِم عرض ملاحظة تحليلية نفسية والتنظير الذي يليها، على احتلال مكان بوصفهما **تجسيداً** نوعياً، شأنهما شأن الرواية أو الأسطورة أوالهذيان، لـ **محتوى لاشعوري** يظلّ في نهاية المطاف غير خاضع لقانون الامتثال لأنه مطمور في الغموض المتخيّل لـ**صورة مثالية جسمية امتثالها غير ممكن**. فالنظرية في مثل هذا المنظور، شأنها شأن الرواية أو الأسطورة أو الهذيان، لاتحوز الامتياز الحصري في شرح السيرورات اللاشعورية وبواعثها، إذ أن كل مجال من **مجالات الانطباع** هذه تقدّم معلومات عن بنية **حيّزها** النوعية بقدر ماتقدّم معلومات عن الإنتاج البدئي المتكوّن مسبقاً وذي الشكل المسبق، الذي تشرحه. وتقودنا هذه الإشكالية إلى البحث في مقارنة المجالات المختلفة التي يبرز فيها اللاشعور، وتقصّي **إباناتها** التمثيلية، وجعلها متمفصلة، وتنظيمها بوصفها **أجزاء** شتّى من أشياء حضارة مطمورة، أشياء مفقودة إلى الأبد، وتجميعها وبناؤها مجدّداً في مجال جديد، **مجال يخضع بالقدر نفسه إلى بنيته الخاصة في الإنتاج** الذي

نسمّيه بحثاً. ويبدو لنا أن هذا الموقف المنهجي مطابقاً لمقتضيات الأنماط المستخدمة في الكشف، أنماط السيكولوجيا العيادية التي تقيّم درجة اليقين في فرضية من الفرضيات بالبحث في **تلاقي القرائن**، بالتقابل بين علامات الحالات المختلفة أو داخل الحالة نفسها.

٣- تحالف لاينفصم بين التحليل النفسي والفن: مثال أوديب

من المؤكد أن الوضع التحليلي يظلّ الإطار البدئي والنموذجي، والمحلّ المفضّل لتقصّي المعنى[٧] ولإمكان التحقّق من الفرضيات بملاحظة نجوعها، ويعبّر بالدلالات دائماً عن اليقينات المختبَرة والمختبِرة التي تبرز فيه. ولكن الخلط بين **إطار الوضع** ووظيفة من الوظائف التحليلية (تفسير المعنى) لايمكن أن يدعمه إلا استيهام القوة الكلية لدى بعض المحلّلين: فليس ثمة شيء خارج الإطار. وهذه المصادرة على المطلوب الأول المقنعة جداً بفعل نجوع في حقل العمل التحليلي تبطل منذ أن تُعرض على النظر الإبستيمولوجي والمنهجي. وهذا التوظيف الإضافي للإطار قائم في أصل العديد من سوء الفهم بين مختلف الممارسين والباحثين في العلوم الإنسانية العيادية. ونعتقد من جهتنا أن من الضروري الإحاطة بـ **التشابهات والفوارق** العاملة في المحاولات المختلفة التي تنتمي إلى النهج التحليلي والطريقة والنظرية، وذلك دون أن نحكم حكماً مسبقاً على **جهاز الوضع**، إذ يؤدّي هذا الجهاز في نهاية المطاف دوراً أساسياً بوصفه المؤشر للفوارق والمنظّم. ولكننا نرفض أيضاً ضرباً من الأنتروبولوجيا التحليلية النفسية تكون «تصوراً للعالم» جديداً، ضرباً من إيديولوجيا ذات نزعة روحانية مستدركة، بقدر مانرفض التباساً مطلقاً وشمولياً بين إطار العلاج وطريقة التحليل النفسي. ولكن الحقيقة مع ذلك، إذا كانت كل مادة قادرة، بوصفها تكوّناً من تكوّنات

---

(٧) - مع أن الوظيفة التحليلية لايمكنها أن تختلط اختلاطاً كلياً - تحت طائلة الوقوع في نزعة تعليمية فقدت هدفها - بالتفسير (ونّيكوت، ١٩٦٣).

اللاشعور، على أن تكشف عن قليل من الحقيقة، أن **شروط تفسيرها** تظلّ واجبة التوضيح، وكذلك **معايير ملاءمة التفسير**.

وسنرى فيمايلي شروط التفسير للمادة الأدبية، ولكننا نودّ أن نعرض منذ الآن تلك **الحجة النظرية** التي تشهد لمصلحة ملاءمة التفسير: تحديده في حيّز الوهم الذي يتيح للمكبوت أن يظهر دون كثير من التنكّر. ومثال التراجيديا اليونانية التي اقتبس منها فرويد الاسم -أوديب- الذي يَسِم التحالف البدئي، وسماً إلى الأبد، بين الفن والتحليل النفسي، يبدو أنه يصوّب رأينا.

٤- من الرواية الأسرية إلى الرواية الأبدية

موقف التأليف الأدبي بالنسبة للحقيقة في اللاشعور يقدّمه لنا **نموذجه الأصلي الطفلي: الرواية الأسرية**. وفيها إنما تتجذّر هذه اللذة، لذة ابتكار حكايات وقصّها، حكايات تؤكد الحقيقة وتنفيها في الحركة نفسها. وبهدف أن يحلّ الطفل مشكل الأصول إنما يبني نظريات جنسية وتخيّلات الرواية الأسرية، إذ يتلاعب بعلاقات القرابة، وسيرورتي الحمل والولادة. فالطفل في اللعب والاستيهام يُخضع العالم للقوة الكلية، قوة الرغبة.

ميّز فرويد «النظريات الجنسية الطفلية» من «الرواية الأسرية»- نظريات يرصنها الطفل ضد المشهد البدائي(*)-، والسبب ولاريب أن النظرية تخضع لأنماط دفاعية مختلفة عن نمط الرواية. فـ**النظرية** هي التعبير الخارجي عن معرفة مضادّة تحاول أن تشرح واقع الأشياء في كليتها وتجريدها («الأطفال يولدون بالشرج»)؛ والرواية هي مسرحة استيهام، أحلام يقظة، مستثارة، تنتمي إلى الحقيقة انتماءً أقوى ويضطلع مؤلفها بالسيرورات الذاتية («والداي ليسا والديّ الحقيقيين»). فنحن لدينا من جهة معنى يقين مجرّد وغير زمنيّ؛ ولدينا من الجهة الأخرى بحث عن الحقيقة يلجأ إلى الكذب والظنّ: «ليست الأشياء كما تبدو عليه». وفي الرواية وحلم اليقظة معنى منشود، نقص في الفهم ينبغي سدّه، نقص ينفيه الخيال ويؤكّده في الحركة ذاتها.

(*) - المقصود جماع الأبوين «م».

٥- الرواية، بوصفها نتاج الرغبات الطفلية، مرآة يجد المرء نفسه فيها مجدّداً أويضيع

الإبداع الأدبي ينتمي، في نشأته كما في وظيفته، إلى الرواية الأسرية، فالتخيّل يحلّ محل الواقع لإرضاء مبدأ اللذة. وهكذا فإن الاهتمام بالاستيهامات في الرواية هو الاهتمام في الوقت نفسه باستيهامات الإبداع وبإبداع الاستيهامات. إننا أكّدنا من قبل أن الظاهرة الأدبية تبدو محدّدة باستيهام ذي نشأة ذاتية وذي قوة كلية للرغبة: الكاتب هو الإله الذي يخلق العالم والشخوص، يُخضعهما لرغبته -شأنه شأن الحالم الذي يُخضع العالم الخارجي في حلمه- ويبتكرهما وينبذهما، ويحولّهما، ويقتلهما، وحتى بوسعه أن يبعثهما كما فعل كونان دوال بشارلوك هولمز.

ولهذا التشابك التكويني، الوظيفي والبنيوي، بين الاستيهام[٨] والإبداع -ولاسيّما الإبداع الأدبي- قدرة على أن يكون موضع مشاركة، بمعنى أنه يحتلّ موقعاً **عبر نرجسي** (غرين، ١٩٧١) **ووسطاً** بين حيّز الموضوع والحيّز النرجسي[٩]. ومن هذا المجال نفسه، كما يبدو لنا، يحوز التأليف الأدبي هذه السلطة، سلطة الكشف عن حقيقة تفلت جزئياً من النظرية التي ترقى إلى مستوى الحقيقة المضادة. ويتيح التحرّر من وجوب التمييز بين

---

(٨) - يعتبر ونّيكوت أن الاستيهام **في الوضع النهائي** ضرب من **الإبداع** ذلك أنه يستمدّ منشأه من رغبة الرضيع في أن يموّه نقائص المحيط، والحيازة، وعدم نضجه النوعي، إذ يحولّها إلى حيّز مثالي بواسطة النفس. والمتخيّل يُرصَن ويَرصن الاستيهام انطلاقاً ممانيقص في الواقعي: فالاستيهام ينتمي هناإلى الدفاعات الهوسية لأنه يتلاعب نرجسياً بالواقع الخارجي ليحتمي من عيوبه ومن الحصر المنبعث من الواقع الداخلي. فالاستيهام، بهذا المعنى، هو مسرحة نقصنا في وجودنا ونقصنا فيماتملك.

(٩) - مفهوم الحيّز الانتقالي لدى ونّيكوت قادر هنا على أن يشرح هذه النظرية لمواقع الإبداع الثقافي.

الواقعي والاستيهام، بين الذاتي والموضوعي، أن تتجسّد الرغبات تجسّداً بحرية مطلقة، رغبات ستكون موضع مراقبة في الاستيهام الشعوري، ومنسيّة في الأحلام أو مرفوضة في الهذيانات. وتندرج الرواية، شأنها شأن اللغة (غوري، ١٩٧٤)، ولأنها تتكوّن بها، في هذا المجال الانتقالي الذي تستمدّ منه هيئتها (الشكل) ومحتوياتها التي تكشف في الوقت نفسه عن هذا **الوجه النرجسي** الذي يستمدّ أصله من جسم معاش متخيّل استيهامياً، ويمتاز بقدرته على التبادل والتفاوض بفعل خواء **مدوّنة الشكل** (ذات العلاقة بالموضوع) واعتباطيتها، مدوّنة تقوم مقام الحامل له. ويقدّم الكتاب، وهو في الوقت نفسه يخفي الصورة المثالية الجسمية للمؤلف ويحتويها ويكشف عنها ـ في إجماليتها كما في محتوياتها ـ ويضعّفها[١٠] إذا صحّ القول ـ، للآخرين (القرّاء) هذا السطح المرآوي الذي يمكنهم أن يجدوا أنفسهم عليه مجدّداً ويجهلون أنفسهم على الأقلّ. وبهذا المعنى، ليس ثمة بالنسبة لنا سوى **تأليف مقروء ومكتوب أو مكتوب**، فجعلُ الإبداع المستقلّ عن المؤلف والقارئ موضوعياً هو استيهام يتحقّق. فالرواية هي على وجه الدقّة هذه المرآة التي لاتُدرك إلا بالنظرة التي، حين تحطّ عليها، لاتتعرّف عليها إلا انطلاقاً من شكلها الخاص.

٦- قدرة العمل الأدبي: فتح حيّز يتوسّط بين النرجسية وليبيدو الموضوع

هذه التبعية المزدوجة، تبعية التأليف الأدبي -إبداع يضعّف المؤلف دون أن يقدر على احتوائه-، للنرجسية وليبيدو الموضوع، في النصوص وفي الفعل ذاته، فعل البيان، على حدّ سواء، تبدو في مجالات مختلفة:

- في التأليف ذاته بوصفه موضوعاً، كما الطفل بالنسبة للأم، الذي

(١٠) - كما أن «آلة التأثير (توسك، ١٩١٩)، أو النظرية (غوري، ١٩٧٤) تضعّف وتجعل موضوعياً جسم المريض، جسمه المثير للغلمة».

يرتبط مع مؤلفه بحركات عدائية، حركات سراب نرجسي وهوى عاشق. وهو يبدو أيضاً، بوصفه إضفاء الموضوعية على النرجسية، بمثابة إضفاء النرجسية على الموضوع؛

- في سيرورات الإبداع التي يدعمها معاً ضربٌ من **التوحّد** بالموضوعات (المعلمين الروحيين - التيار الأدبي، إلخ) وتوظيفٌ **نرجسي** للكتابة، مؤسّسا استمتاع الدالّ الذي يُخضع الوقائع الداخلية والخارجية للقوة الكلية، قوة الرغبة؛

- في محتويات الإبداع المتمفصلة في وقت واحد مع التاريخ الذاتي للمؤلف ووضعه الإنساني، والجماعي بالتالي؛

- في مواد الإبداع: اللغة، بوصفها حيزاً انتقالياً، هي ضرب من باب معقود أو ذي قوس أحدُ وجهيه يتّجه نحو الحركات الدافعية والنرجسية للجسم الخاص والآخر نحو المنظومة الشكيلة المكتسبة بواسطة التوحّد بالموضوع ١٩٧٤)؛

- في حركة القراءة، الحركة ذاتها التي تفعل بحيث أننا لانقرأ الشيء نفسه (قراءة نرجسية) إذا قرأنا الكتاب نفسه (الموضوع).

هذا الموقع للتأليف الأدبي، الموقع الوسط بين النرجسية وليبيدو الموضوع، يحدّد التأليف الأدبي بوصفه **رمزاً** يجمع مختلف أجزاء الواقع الخارجي والواقع الداخلي، ومبدأ اللذة ومبدأ الواقع، وحقيقة اللاشعور الذي يدقّ على الوصف والحيّز التمثيلي القابل للتفاوض، حيّز المنظومة الثقافية. ومن هذا المجال ذاته، مجال الوهم، إنما تحوز الرواية هذه **القدرة** على أن تتيح للاشعور أن يظهر، إذ **تجسّده** في مسرحة وفي كلمات، روايةٌ، على خلاف النظرية، لاتكابد تأثير هذا **العنف المفهومي** - الذي ينبجس منه

دافع الموت ـ، عنف يُخضع النظرية لمقتضيات التلاحم والتماسك والواقع. ويبدو لنا العمل الأدبي أن له هذه القيمة، قيمة الاستعارة، التي يكمن أصلها على وجه الضبط في تصادم محور المعاش الجسمي، محور يتعذّر التعبير عنه، بالمحور الشكلي، محور مجرد الضروب من الدالّ.

٧- الرواية تخدم سيدين معاً، شأنها شأن العَرَض، الرغبة والدفاع

هذه السيادة الرمزية للموضوعات المتخيّلة -التي تدخل على هذا النحو دارة التبادلات- تتيح للمؤلف أن يتّخذ موقعاً ثالثاً في سيناريو الاستيهام، موقعاً لاوجود له في الأحلام والأعراض. ومن هذا المكان إنما يسمح العمل الأدبي بظهور الحقيقة بعد أن حدّدها وأعطاها بوصفها مزيّفة. **فالحقيقة موجودة هنا ينفيها الحيّز الذي تظهر فيه نفسه**: والازدواجية اللغوية الماثلة في الكلمات التالية: «إنه ضرب من الخيال»(*) ـ بوصفها تحيل إلى الخارق الذي يتحقّق، وإلى الواقع المتعذّر ـ تكوّن مؤشرها. ويصبح عرْض الحقيقة هنا، كما في موضع آخر، دليل نفيها. ولكن المؤلف لن يكون لديه اليقين، كما بالنسبة إلى النكتة، إلا عندما تُقدِم ارتكاسات الجمهور على التأكيد أن المكبوت ظهر دون أن يكفّ الكبت. **ففي هذا النجاح الكامل، نجاح الكبت المستمر والمكتَشَف المعبّر عنه، إنما تكمن وثاقة صلة العمل الأدبي بتكوّنات اللاشعور الأخرى**. ويؤثّر الكبت تأثيراً قليلاً في محتوى العمل الأدبي ـ الذي يثير عاطفة **الغرابة المثيرة للقلق** ـ لأنه، أي الكبت، يترافق وجوده مع وجود سيرورة الكتابة، السيرورة ذاتها. ولكن هذا الموقع الوسط ليس له إلاالمزايا بالنسبة للناقد ـ المحلّل، ذلك أن العمل الأدبي، إذا كان يتيح أن **يسقط** المكبوت الذي يحتويه، يقدّم نفسه أيضاً بوصفه **بناء**

(*) - العبارة بالفرنسية هي «c'est du roman»، وترجمتها الحرفية «ضرب من الرواية». وفي هذه الترجمة الحرفية، تبدو ازدواجية المعنى اللغوية لكلمة «رواية» لأن المقصود «خيال» «م».

مكتملاً يسدّ صدوع بيانه وصدوع عدم اكتماله (العمل الأدبي متنه ولكن ليس العمل الأدبي للمؤلف)، وينصب معالم اللامحدود في الرغبة التي جعلها تنبعث. ولهذا السبب فإنه لايدهشنا أن نرى الإرصان الثانوي(*) (هذا المكتظّ بالمعنى) يسود في محتواه، وفي شكله كما في وظيفته. ويضمن العمل الأدبي المكتمل، على هذا النحو، لمؤلفه النجاح الكامل في إضفاء الخارجية على المكبوت: المسوّدات، والإخفاقات في الكتابة، وضروب الحماسة كما فتور الهمة، وزمن الصمت والكلام... كل مايضع المعالم في مسار المقاومة والتحويل في العلاج، هذه **النسخة السلبية للعمل الأدبي حيث تمارس ذاتية المؤلف عملها**. ويختفي كل ذلك في روعة النشر. وذلك هو أحد الفوارق، وليس الأقل أهمية، بالنسبة لتكوّنات اللاشعور الأخرى. ونأمل، بعد أن بحثنا في **وثاقة صلة** التأليف الأدبي، أن نؤكد بعض **التماثلات** التي يرعاها مع تكوّنات اللاشعور كلها.

- والتأليف الأدبي يكوّن على هذا النحو، شأنه شأن تكوّنات اللاشعور الأخرى، شكل استيهام لاشعوري ومسرحة هذا الاستيهام الذي **يتحقّق تحققًا مزدوجاً**: في اكتمال السرد وفي دلالته، كما في فعل بيانه. والتأليف الأدبي -شأنه شأن الحلم والهذيان- يعبّر ويقنّع معاً في محتواه ماجعله ينبعث في سيرورة الكتابة. والمقصود هذه السمة المشتركة بين كل تكوّنات اللاشعور، سمة كونها تحدّدها **شروط الإنتاج ذاتها**.

(*) - الإرصان الثانوي (Elabortion secondaiire): الإرصان مجموعة من العمليات الفكرية تتحول بها عناصر بسيطة (إحساسات، رغبات أو مفهومات على سبيل المثال) إلى إدراكات، وصور، وذكريات أو أفكار. ويبيّن فرويد الأساليب الكثيرة التي يستخدمها حالم ليعبّر، على شكل صور، عن أفكاره الكامنة: عمل **التكثيف** (عنصر واحد ينطوي على عدة دلالات)؛ وعمل **الإزاحة** (الأساسي في فكرة الحلم لايتمثّل في الحلم أحياناً، أو أن التأكيد ينزاح من عنصر ذي أهمية إلى عنصر آخر، دال)؛ وعمل **التمثيل التشكيلي** (ترجمة الأفكار إلى صور، إلى تمثيلات رمزية). ويوجد، بالإضافة إلى ذلك، **إرصان ثانوي**، مهمته أن يكمل سدّ الثغرات وينظّم المعطيات الأكثر مباشرة، معطيات الحلم، في كل متماسك على وجه التقريب. ولابدّ لنا من أن نعرف، لتقييم أهمية هذه المفهومات، الأهمية كلها، يقول فرويد، «أن الآليات التي تسود عمل الإرصان هي النماذج الأصلية للآليات التي تحكم إنتاج الأعراض العصابية «م».

- يضاف إلى ذلك أن العمل الأدبي يكوّن، شأنه شأن تكوّنات اللاشعور الأخرى، المادة الظاهرة التي تقنّع المحتوى الكامن وتكشف عنه في وقت واحد. وذلك لايعنى أن النص الظاهر لاعلاقة له بالبنية الكامنة بل، على العكس، إن العلاقة قائمة لأن هذه البنية الكامنة تحدّده في أوهى تفصيلاته. والمقصود على الغالب هو النص نفسه ولكنه مرقّم، مقطّع على نحو مختلف، مرئي ومسموع على نحو آخر. ذلك مايسمّيه فرويد تحديد الأعراض المزدوج، بوصفه انتصار الفكر وعبوديته التي تقضي أن يرضي سيدين معاً: الرغبة والدفاع، المعنى وانعدام المعنى.

- ثمة تماثل أخير يكمن في المعاينة التي مفادها أن الأساليب العاملة في تكوّن الحلم - تكثيف، انزياح، انعكاس إلى الضدّ، إضفاء شكل الدراما على الأفكار الكامنة - موجودة في عمل الكتابة، وذلك في الصور البلاغية (الاستعارة، المجاز المرسل، إلخ).

٨- أليست كل قراءة شكلاً من التحليل الذاتي؟

يتّخذ الإبداع الأدبي مجالاً وحيّزاً في تكوّنات اللاشعور، إنه مثال من أمثلتها الأكثر اكتمالاً. فالحقيقة التي يعرضها وهو ينفيها تجد نفسها تتحدّد في حيّز الوهم، ويُضفى عليها شكل الدراما في اللغة. ولهذا السبب، لاينفصم العمل الأدبي للمؤلف وحياته، في هذا التصور، عن أحلامه، وفلتات لسانه، واستيهاماته، ولاعن إنجازاتها. وقد أراد بعضهم خطأ أن يشرح العمل الأدبي بالحياة، حيث لايبدوان إلا بوصفهما سيرورتين، نتاجين من نتاجات الرغبة نفسها. فليس العمل الأدبي تضعيف الماضي المتكوّن، إن بوسعه أن يستبق قدراً، وأن يكيّفه مجدّداً وكأنه مخطّط متخيّل ينتظر طباعة، أو يخضعه بالكتابة إلى عدم اكتمال تاريخه.

ووثاقة صلة الأدب بالموضوع مدوّنة في السيرورة ذاتها، سيرورة الكتابة؛ إنها تعاصر، كما بسطها غرين (١٩٧١)، **نفي كل امتثال**، إذ تحيل من جهة إلى طوباوية الامتثال؛ فالاستيهامات البدئية التي لاتقبل الامتثال تؤمّن تواطؤ القارئ في الاستمتاع بقراءته (لذة نهائية)؛ وتحيل من جهة

أخرى إلى سريان العلامات اللغوية التي لاتحيل إلا إلى ذاتها -، علامات لغوية تؤمّن اللذة الشكلية للكتابة، بوصفها دعوة إلى حلم اليقظة. ولكن العمل الأدبي يحيل على هذا النحو مباشرة إلى الاستيهامات النووية، إذ يتجاوز امتثالات الكاتب تحت الشعورية («بقايا راهنة») التي تتيح وحدها بلوغ الذاتية؛ والقارئ مدعو إلى أن يساهم بامتثالاته الخاصة في مجال امتثالات الكاتب وحيّزها. والكتابة، على خلاف الكلام، لاتوجد حين يوجد بيانها، فهي تعرض نفسها على القارئ في اعتباطي العلامات، وتدعوه إلى أن يشرحها. ولهذا السبب فإن القارئ وحده يمكنه بتحليل ذاتي لامتثالاته تحت الشعورية -وسط بين الكذب والحقيقة- التي تنبعث عند القراءة، أن يحلّل **مفعولات النص** ودلالاته. أليس محكوماً على المادة الأدبية عندئذ ألا تكون سوى ركيزة تحليل ذاتي؟

٩- مستويات القراءة والمحاولات العامة لتفسيرها

قسم من النقّاد الذين يرمون إلى تفسير النصوص بالتحليل النفسي ناجم عن ضرب من الالتباس: التباس المشروعات التي تختلف أغراضها بقدر ماتختلف مناهجها.

ونحن نقترح أن نميّز تمييزاً مصطنعاً ولكنه **ناجع** بين **«ثلاث مستويات للقراءة»**:

- محتوى عمل أدبي وتمفصله مع الاستيهامات البدئية؛
- الإرصان الشكلي لعمل الكتابة بوصفه يكشف على نحو الخصوص عن تميّز الكاتب؛
- وظيفة فعل الكتابة أو القراءة في الاقتصاد عبر الذاتي.

وتختلف طرائق البحوث وضوامنها المنهجية وفق مستويات القراءة. ومن المهم أن نوضّح باستمرار أغراض التفسير وإستراتيجياته بالنسبة لهذه «المستويات» بغية تجنّب نزعة في الالتباس اختبارية.

ويبدو أن هذه المستويات الثلاث موجودة في تأليف فرويد.

١٠ - محتوى التأليف والاستيهامات اللاشعورية

«عندما يولد شخص من شخوص عمل أدبي، يكتسب على الفور ضرباً من الاستقلال، وحتى إزاء المؤلف الذي أوجده، بحيث أن الناس كلهم يمكنهم أن يتخيّلوه في أوضاع لم تخطر قط ببال المؤلف. ويكتسب وحده تماماً معنى لم يخطر ببال المؤلف قط أن يطلقه عليه».

ل. بيزانديلّو

النص الثاني: رولان غوري ومارسيل تاؤون

المفسّر يعتبر العمل الأدبي، كما تلاحظ شاسّيغه سميرجل (١٩٧٠)، خلال المحاولات الأولى من التحلي النفسي التطبيقي، بمثابة كل -إذ يهمل تفصيلات السيرة الذاتية لحياة المؤلف- ويبحث بصورة أساسية في التحقّق من فروضه النظرية العيادية. فيبدو الأدب عندئذ وكأنه مجال الوضع موضع الاختبار ومجال الإبانات لفروض ناجمة عن ممارسة علاجية. ولكن فرويد إنما عُني على وجه الخصوص بنوعية الظاهرة الأدبية في نص أحدث: «الغرابة التي تثير القلق» (١٩١٩). وهذه العاطفة التي يمتزج فيها القريب بالبعيد، ويصبح الآخر أنا ذاتي، وأنا ذاتي أصبح آخر، ويطرأ على المكان والزمان والغلاف الجسمي التواءات الخيال وارتكاساته، تظهر في الأعمال الأدبية **على نحو متميّز**. وتسم هذه العاطفة عودة المكبوت الذي يقدم على اتّخاذ دلالة في حدث خارجي، أو مشهد، يبدو لنا في وقت واحد

غريباً ومألوفاً، وشبيه باستيهام يكون مقبولاً على نحو فجائي. ويضرب فرويد مثالاً على ذلك: إنجاز استيهام الموت والحصر الناجم عنه. فحضور المشهد الآخر في الواقعي يضع موضع التساؤل حدود الأنا وهوية المريض. وإذا التقى الداخل والخارج كما في شريط ورق موبيوس[١١]، فأين عندئذ أكون أنا؟ وتحيل هذه العاطفة من الغرابة بالنسبة للذات، التي تكوّن على الغالب ذلك الطور البادي من هذيانات الذهان الهذائي، إلى ضروب الضياع المرآوي. وظهورها عند القراءة في حدود اللذة يشهد هنا على **مفعول** إضفاء الرمزية. ويولي فرويد، في عداد العناصر التي يمكنها أن تثير الغرابة المقلقة، موضوع المثَل أهمية كبرى؛ والواقع أن في إشكالية التصدّع وصورة الجسم إنما تمثل هذه العاطفة.

١ – الحقيقة العاملة في المشهد الآخر حيث يتواصل المؤلف والقارئ

هذا الجوار، جوار محتوى السيناريوهات المتخيّلة في العمل الأدبي وعالمنا الداخلي –الذي يبرز على سطح القراءة ويزرع الاضطراب في حدود الأنا– يدلّ على اندراج الاستيهامات في تخوم النص. ولن يكون العمل الأدبي فحسب، بهذا المعنى، **مثْل المؤلف بل مثل القارئ أيضاً**، وتتّضح على هذا النحو استعارة ستاندال الذي يقتضي أن تكون الرواية مرآة ينزّهها المؤلف طوال درب من الدروب. والصورة التي تنعكس فيها هي صورة شخص آخر من نفسنا.

وهذه العاطفة من الغرابة التي تثير القلق، المحسوسة عند قراءة الأعمال الأدبية، هي الضامن لوجود الحقيقة في محتويات هذه الأعمال.

---

(١١) – شريط ورق ندوّره نصف دورة قبل أن نلصق أطرافه. وبوسعنا عندئذ أن نلاحق بالإصابع، دفعة واحدة، أحد وجهيه، إذ نعود إلى نقطة البدء، دون أن نغيّر الجهة أبداً.

فتراجيديات أوديب، وهملت، وعطيل، تكشف عن سنيوريوهات بدئية، وبنيات استيهامية نوعية، متحولّة دائماً، ومعدّلة، ولكنها تتكرّر في كل عمل أدبي منها. وفي كل نص، «المقصود دائماً هو التعبير عن حقيقة إنسانية كلية، مع أنها كامنة في **مكان** أو في أزمنة أخرى» (نحن الذين وضعنا الكلمة بحرف بارز)، كما يلاحظ فزويد. ووجهة النظر هذه تستبعد أي ادّعاء بشرح ذاتية المؤلف أو سيرورة إبداع العمل الأدبي.

ومن موقع العمل الأدبي في حيّز الوهم إنما يكون هذا العمل هو الأقدر مع ذلك على أن يعلن عن حقيقةٍ ينفيها تحديد موضعها مادام النفي هو، في الحقيقة، البديل الفكري للكبتٍ (فريد، ١٩٢٥) ومادام الحقيقي -كما في اللعب، والنكتة، والحلم- يبدو أنه يتحدّد بوصفه باطلاً.

والمبتغى، من وجهة النظر هذه، هو **طوباوية الامتثالات**: الوصول إلى الاستيهامات البدئية بعمل تحليلي للمحتويات اللاشعورية التي تُضفى عليها الصفة الدرامية في العمل الأدبي. وعلى مستوى هذا المشهد الآخر- مشهد الغرابة التي تثير القلق -إنما يحدث التواصل والتواطؤ بين الكاتب وقارئه، وذلك بفعل الاستمتاع بالكتابة والقراءة. فالانفعال الجمالي لايستمرّ إذن إلا بهذه المشاركة بخبز الحقيقة في أكذوبة الكتابة.

٢- أمقاربة تستند إلى دراسة نفسية ودراسة السيرة الذاتية أم تحليل العلاقة بالموضوع؟

العمل الأدبي والمؤلف

الكاتب لايمكنه إلا أن يكون متميّزاً عن الفاعلين في سيناريو متخيّل يعبّر عنه بالرمز في العمل الأدبي. **فمفعول الكتابة** أساسي ورئيس بهذا الصدد، ويرى الكاتب نفسه وقد ارتقى إلى أن يكون سيد العمل الأدبي في

إنتاجاته المتخيّلة، إذ يتحرّر على هذا النحو من الفتنة الصامتة والمذهلة للاستيهام الذي نصبح موضوعه.

وإشكالية المؤلف الشخصية لايمكنها، لهذا السبب، أن تؤخذ بالحسبان بفعل التحليل لمحتوى العمل الأدبي. ولابدّ لإدراكها من البحث عنها في نمط إرصان الاستيهام في بوتقة الأسلوب، كما تقترح ذلك شاسيغه سميرجل (١٩٧١) في **السنة الأخيرة في مارينْبارد**، إذ تحلّل معاً على سبيل المثال محتويات العمل الأدبي وتركيبه الشكلي.

وثمة، في الحالة الراهنة للبحوث، تيّاران رئيسان حاولا أن يفهما الكاتب في خصوصية عمله الأدبي: المقاربة التي تستند إلى الدراسة النفسية ودراسة السيرة الذاتية، وتحليل العلاقة بالموضوع عبر الأسلوب. ولايتيح لنا المكان في دراستنا هذه أن نعرض مساهمات هذه البحوث وحدودها؛ فبعضها جدير باهتمام خاص: أعمال أنزيو (١٩٦٥)، فيرناندز (١٩٧٠)، سوريانو (١٩٦٨)، موران (١٩٦٤)، شاسيّغه سميرجل (١٩٦٩)، إلخ.

٣- حاجة إلى إصلاح الموضوع الذي يدعم ظاهرة الكتابة وظائف العمل الفني وسيرورة الإبداع

من الضروري عندئذ أن نعرف ماالوظائف التي يشغلها العمل الإبداعي والكتابة في الاقتصاد عبر الذاتي للقارئ والكاتب. فالنص المنطوق هنا يُهمل لمصلحة فعل الإنتاج، إنتاج النص: ماالذي يدفع المرء للكتابة وماالذي يجعله يقرأ؟ لماذا يسبّب اللذة تداول المؤلفات وإعدادها، وكيف؟

آ- وظائف العمل الأدبي بالنسبة للمبدع

يكوّن العمل الأدبي، بالنسبة للمؤلف، اندماج نزاعاته الداخلية بفعل السيادة عليها في حقل الرمز. والتصعيد هو المفهوم الذي يضع حدود هذه السيرورة النفسية بالكثير أو القليل من النجاح الدلالي. ويؤكد فرويد أن الفنان ينصرف عن الواقع المحيط، على غرار العصابي، ليجد إشباعاً

لرغباته الظامئة في المتخيّل؛ ولكن تحوّل الرغبة إلى عَرَض بالنسبة للعصابي يسدّ طريق التبادل سداً محكماً بفعل محض استمتاع نرجسي، في حين أن تحوّل الرغبة إلى عمل أدبي، بالنسبة للفنّان، يمنحه فائض قيمة من اللذة في دارة الثقافة. وفيما أن العصاب يعزل العصابي، فإن الفن يوحّد: إنه الرمز على نحو أخصّ، أي إنه الرباط الذي يدعمه الإيرورس. وبهذه السلطة السحرية من «النكوص المراقب»، التي يملكها المؤلف، ومن منح أحلامه تسجيداً اجتماعياً يؤمّن اللذة والسكينة للآخرين، يشبع المؤلف رغباته في العمل الأدبي وبالعمل الأدبي، و«يجذب لنفسه اعترافهم به وإعجابهم، ويفوز أخيراً **بفعل** مخيّلته بما لم يكن موجوداً من قبل إلا في مخيلته: الأمجاد، والسلطة، وحب النساء» (فرويد، ذكره جونز، III، ص ٤٦٣). وهذه اللذة، لذة أن يعترف به الآخرون «مؤلفاً» - عبر المثْل المرآوي **الخالد** للعمل الأدبي - تحيل إلى موقف تخريبي من علاقات القرابة؛ ويجد الزمن والجنس نفسيهما معلّقين على هذا النحو في رغبات القوة الكلية، والنشوء الذاتي، إذ يتجاوز جميع الفوارق: «انتزع المؤلف لنفسه اسماً». ونحن نجد هنا النواة نفسها التي تولّد هذه الحاجة إلى رواية الحكايات: الرواية الأسرية، النموذج الطفلي للعمل الروائي.

ولكن العمل الأدبي، وإن كان يشبع، بفعل زوال التوظيف عن الموضوع - زوال يفترضه مسبقاً فعل إنتاجه -، ضروباً من النكوص النرجسي والدافعي، تدعمه بالإضافة إلى ذلك، من الناحية الديالكتيكية، ميول متنامية: لاسيّما **ميول الإصلاح**. فميلاني كلاين (١٩٤٥)، وهانا سيغال (١٩٥٥)، وشاسّيغة سميرجل (١٩٧١)، شرحن هذه الحاجة إلى ترميم الموضوع والذات، أو الذات، التي تحرّض وتدعم ظاهرة الكتابة.

وهذا التحليل، تحليل وظيفة الكتابة بالنسبة للكاتب، مترابط مع تحليل لفعل إنتاج النص ولمكانه في الاقتصاد الذاتي، ولايمكنه أن يُنجز إلا خلال علاج تحليلي.

٤ - قراءة عمل أدبي يجعل من كل منا مبدعاً

ب - وظيفة العمل الأدبي بالنسبة للقارئ

العمل الأدبي موضوع «استهلاك» أولاً بالنسبة للقارئ - قارئ يجيز لنفسه، ماإن يدفع ثمن الشراء، أن ينكبّ على جسم العمل الأدبي بكل الإشباعات الدافعية: يمزّقه، يحرقه، يشوّهه، يضع تحت كلماته خطوطاً، يوسّخه، إلخ، إشباعات دافعية ستظهر في معظم الأوقات على النمط المصعّد للقراءة والنقد أو النقد.

وتشبع القراءة أيضاً، في لذائذها، لذائذ الفهم والانفعال، غرائز تحصيل المعرفة[١٢]، كالاستمتاع بالتوحّد بالأبطال، التي تضفي الصفة الدرامية والموضوعية على حلم اليقظة الذي تثيره القصة. وتتيح اللذائذ الجمالية التي يؤمّنها العمل الأدبي للقارئ - بفعل هذا الكسب من الطاقة - أن يرتوي من منبع الموضوعات الذاتية دون أن يعبّئ غيظ المحرّمات وتهديدات الدوافع.

يضاف إلى ذلك أن القارئ **يتوحّد بالمؤلف** -بتأثير العمل الأدبي- بوصفه سيد اللعبة مع الاستيهامات. وقراءته هي التي **تكوّن** العمل الأدبي مادام صحيحاً أن هذا العمل لايمكنه أن يوجد دون جمهور، وهذا الجمهور هوالذي يحتفي به ويشرحه بامتثالاته الخاصة. وفي ذلك يجعل المؤلف كلاً منا مبدعاً بفعل حركة **الكتابة** التي تستأنف محاكاةً سيرورة الكتابة: التقاء تمهيدي وصارم بين دافع الموت الذي يقدم على **تجريد** (وبالتالي تدمير) الشيء المتعذّر التعبير عنه والعصيّ، الذي **يمثّله باعث** من بواعث المنظومة المتخيّلة

(١٢) - عندما يقترح باتاي أن يبدأ كتاباً بصورة عضو أنثوي، يزيل الاستعارة عن هذه العلاقة، علاقة الإبدال، بين حيّز النص وحيّز الجسم (جسم الأم على وجه الخصوص).

(الموضوع المرغوب بالنسبة للمؤلف كما القارئ) وبين الإيروس الذي بفعله يقدم **تجسيد جديد** على الظهور ويجد نفسه على هذا النحو مرتبطاً (موحّداً من جديد) بالشيء الناقص. ويجد المرء في اللعبة النموذجية، لعبة بعيد - قريب(١٣)، هذا القالب البدئي الذي به يقدم الموضوع (الثقافي على وجه الخصوص) على تأكيد **الفصل** ونفيه في الحركة نفسها. وهذه **اللعبة المزدوجة** هي المكوّنة لسيرورتي الكتابة والقراءة والمترابطة معها.

والواجب يقضي أن نميّز هذه المستويات من القراءة، وجهات النظر هذه، إذ نوضّح حقولها، حقول الرؤية، كما نوضّح نقاط العتمة فيها(١٤). فالخلط بينها يكوّن خطأً منهجياً وسيكولوجياً.

أما فيما يخصّنا، فإننا لاننشد، بالنظر إلى أن غرضنا توضيح حقيقة الاستيهام وترابطها كما تبدو في مواضع الأدب والميثولوجيا، وكما تبدو للملاحظة العيادية لجماعات التكوين، سوى وجهة النظر الأولى هذه: تحليل العمل الأدبي في تعبيره عن الحقيقة. وكان يبدو لنا ضرورياً مع ذلك أن نميّز الإشكاليات وإستراتيجيات الكشف النوعية للمستويات الثلاث من القراءة، وما دام كل مستوى منها لايُعتمد إلا إذا تميّز عن المستويين الآخرين.

فوظيفة القراءة، كما موقعها المرآوي بالنسبة للمؤلف، هو الذي يتيح لحقائق كلية أن تُرى محدّدة في محتوى العمل الأدبي.

---

(١٣) - يروي فرويد في نصه «ماوراء مبدأ اللذة»، أن حفيده، في الشهر الثامن عشر من عمره، كان يتسلّى بإرسال بكرة مربوطة بخيط بعيداً ثم بإعادتها نحوه. وصراخه «أوو... آآ» يعني «بعيداً» و«قريباً». وقد فسّر فرويد هذه اللعبة في حال غياب الأم على أنها أسلوب فاعل للسيادة على حضور موضوع الحب (الأم) وغيابه.

(١٤) - العتمة، من الناحية الطبية، «ثغرة في حقل الرؤية ناجمة عن فقدان الحساسية في بعض النقاط من الشبكية (معجم روبير الصغير). ومصطلح **إزالة الانطباع المؤلم من حقل الرؤية (إضفاء العتمة)** مصطلح كان رونه لافورغ قد أدخله في التحليل النفسي للدلالة على جزء من الواقع النفسي أو الخارجي لايأخذه الفرد بالحسبان (رفض فرويد هذا المفهوم) (ملاحظة لجنة الإشراف).

٥ـ القراءة والنقد والتفسير تكوّن العمل الأدبي نفسه

القراءة والتفسير: مبادئ عامة

كل قراءة هي قراءة تفسيرية أياً كان مرماها -سواء أكانت قراءة من أكثر القراءات طلباً لمحض اللذة، أم قراءة تحليل لغوي للشكل- وكل تفسير ينتمي إلى قراءة العلامات، والمؤشرات، والمعنى والحالات الانفعالية. ويكمن التفسير -كما في علم الأصوات- في لفظ الأحرف الصامتة، وفراغُ العلامة دعوة إلى المعاني وإلى معنى القارئ، فراغ تغوص فيه امتثالاته الشعورية وتحت الشعورية. **ولهذا السبب، تشكّل القراءة** -والنقد والتفسير بالتالي- **جزءاً من العمل الأدبي ذاته**. فهي، على وجه الخصوص، تندرج في ظروفة الاجتماعية التاريخية الطارئة؛ وكما يلاحظ لوفور (١٩٧٠) بالنسبة لتأليف ميكافيلي: «الخطاب النقدي يكفّ عن أن يبدو عرضياً بحيث أن الشارحين، والمؤوّلين، والمفسّرين، يظهرون أنهم لاينفصلون عن العمل الأدبي الذي يكوّن ضرباً من النموذج الثقافي» (ص٦٠).

فالعمل الأدبي ونقده لايحاكيان وجهة نظر إيديولوجية فحسب، بل يحاكيان أيضاً وجهة نظر عبر ذاتية. فتفسير امتثالات العمل الأدبي، شأنه شأن التعليقات على قصة حلم، التي تجد مجالاً وحيّزاً في شكل الحلم ومحتواه الكامن، تشكّل جزءاً من امتثالات هذا العمل الأدبي ذاتها[(١٥)]. وهذا النمط الذي نقترح أن نسميه **نمط الصدى** سيؤدّي دوراً ذا أهمية، دور الضامن والعائق المنهجي في وقت واحد.

وهكذا فإن لذة هارولد وبحثه عن جزء من منحوتة في غراديفا جنسن، تحاكي لذة جنسن في أن يكتشف في عمله الأدبي وبه الأسطورة المرهقة التي تلازم رواياته (الظهور الجديد لصورة مثالية أنثوية زائلة)، ولكنها

(١٥) ـ الذي ينبغي أن يكون ذا شبه بالتصوّر البنيوي النزعة لدى ليفي ستراوس (١٩٥١) الذي يحلّل نسخ الأسطورة، بمافيها تفسيرها الفرويدي، بوصفها مشتقّات من بنيتها البدئية.

تحاكي أيضاً لذة فرويد واهتمامه بالأجزاء والمنحوتات في قصص جنسن التي أيقظت فيه عاطفة كون مألوف، وهكذا دواليك . . .

وهذا التحريض للامتثالات لدى السامع التي تحاكي امتثالات المتكلّم تبدو لنا أنها تكوّن نقداً تحليلياً لـ **العمل الأدبي المقروء**.

ومع ذلك يختلف تفسير الناقد المحلّل اختلافاً أساسياً عن التفسير في العلاج، دون مفعول من مفعولات التغيير على العمل الأدبي ومؤلفه. وتنتمي تحليلات النصوص الأدبية، إذ تبحث عن معنى، إلى **الإنشاءات التاريخية الجديدة**، إنشاءات جديدة لبنية من بنيات الدلالة التي لاتظهر في العمل الأدبي، وهي لاتعرض نفسها بتمامها، إلا بآثار ومؤشرات مشتّتة جمعُها مهمتنا الأولى. وهي، بهذا المعنى مع ذلك، ليست بعيدة جداً عن العمل المتخيّل الذي يُبنى في حيّز العلاج -فيدرمان (١٩٧٠)، شتاين (١٩٧٠)- وينتمي إلى **إبداع** موجودٍ- متحقّق الوجود- في مكان آخر يتكرّر منذ أن يوجد للمرة الأولى.

٦- في أي شيء يكمن تفسير التحليل النفسي لعمل أدبي؟

كانت معايير شتى قد اقتُرحت لتقييم صحة تفسيرٍ لشيء ذي دلالة (إيريك ويل): التماسك، عدم التناقض، ذكر الحوادث جميعها ذات الصلة الوثيقة بالموضوع، دقة الصياغة والقيمة التنبّؤية. ونضيف فضلاً عن ذلك أن على التفسير المحلّل أن ينزع إلى مثال يحايث بنية الحادث اللاشعوري نفسها: إذا كانت المادة الظاهرة هي تكثيف محتوى كامن يحدّدها في أوهى تفصيلاتها، فإن التفسير الأفضل ينبغي له أن يكون التفسير القادر على أن **يشرح الأكثر من تفصيلات** المحتوى الظاهر ويوفّر في الوقت نفس أكثر مايمكن من الانفتاحات فيما يخصّ المعاني الكامنة التي ماتزال لم تُكتشف. فالمقصود قراءة مفسّرة شاملة للمادة الظاهرة المكتشفة، ومنفصلة فيما يتعلّق بالمعاني التي ستنبثق. وعلى هذا المبدأ على وجه الخصوص إنما يرتكز كل تحليل الحلم أو القول الترابطي في العلاج. ذلك هو الذي، من جهة أخرى،

يميّز التفسير الذي يعتمد على التحليل النفسي من تفسير المصاب بالذهان الهذائي: فالتفسير الأخير يظلّ متخثّراً في منظومة، في آلة للتفسير[١٦] معانيها تُعطى على نحو نهائي، فكل عنصر جديد، كل علامة ظاهراتية تندمج من **تلقاء ذاتها** في هذيان موجود مسبقاً، يضفي عليها الموضوعية دون أي تعديل، ودافع الموت يوقّع التكرار الرتيب؛ أما التفسير بالتحليل النفسي، فإنه، على العكس لايرمي إلى إغلاق الدلالات، وردّ الظاهرات إلى معانٍ معروفة من قبلُ ومعطاة **قبلياً**، بل إلى أن يدفع نصاً نحو فائض قيمة من المعانيٍ، تعدّد لايمنح نفسه في كليته أبداً. فالتفسير لايمكنه إذن أن يكون حلّ شيفرة، ترجمة لنص في لغة أخرى -ولو أنه تفسير بالتحليل النفسي- ولكنه انفتاح نحو معان جديدة، وبحث مستمرّ عن الدلالات النهائية: فالعمل الأدبي يتّسع في هذا التعاقب من اللوحات الدلالية المكتشفة بصبر، وتبدو صور كثيفة الحضور، وأجزاء غنيّة قليلاً أو كثيراً، بوصفها آيات تضع معالم لكشوفنا وتشرحها في هذا القلب لنظام الزمن.

٧- البعد «المناسب» عن العمل الأدبي شبيه بـ «الانتباه العائم» للمحلل النفسي

يفترض التحليل النفسي المنفصل ضرباً من أسلوب الإصغاء الذي أطلق عليه فرويد مفهوم «الانتباه العائم»: والمقصود «وضع» الدلالات على مستوى واحد (لابلانش، ١٩٦٨)، قوامه وضع قيم المؤاشرات كلها، والآثار، وأجزاء المواد التي تمثل لنظرنا، على مستوى واحد. ويقتضي ذلك أيضاً ضرباً من نمط علاقة المحلّل بالعمل الأدبي الذي يبتعد عن نموذجين من النقد وصفهما ستاروبنسكي:

-نقد التوحّد الذي يبحث عن التواطؤ والانصهار بالعمل الأدبي، في تعاطف انفعالي لايخلو من التذكير بتحويل المقاومة وبالتوحّد الهستيري؛

(١٦) - انظر، ر. غوري، «محاولات في المعرفة المسبقة في جماعات التكوين. الاندفاع بكل القوى في اللغة»، فصل في الرغبة في التكوين، دونول، ١٩٧٥.

-النقد الذي يقتضي البقاء كلياً على بعد من العمل الأدبي إذ يضفي عليه الموضوعية؛ وذلك لايخلو من التذكير بمقاومة التحويل والابتعاد عن الموضوع بفعل فكرة وسواسية.

ويمكننا القول، قياساً على ذلك، إن على الناقد المحلّل أن يحذر من الموقف «المغالي في التأثّر بالنص» الذي يتركه مصاباً بالخرس ومفتوناً، كم عليه أن يحذر من المغالاة في الموقف الفكري الذي يتركه غير متأثر بالنص. فالبعد «المناسب» عن الموضوع (شأنه شأن العلاقة بالموضوع من جهة أخرى) ـ **شبيه بالانتباه العائم** - يكمن في أن يكون نظرة تتقن أن تقتضي السمت والصميمية بالتناوب، إذ يعلم مسبقاً أن الحقيقة ليست في المحاولة الأولى ولا في الأخرى، بل في حركة تمضي من الواحدة إلى الأخرى دون كلل. فعلى الناقد ألا يرفض دوار البعد ولادوار القرب: «لابدّ من الرغبة في هاتين المغالاتين حيث النظرة تكاد في كل مرة تفقد كل قدرتها» (ستاربوبنسكي، ١٩٦٦).

إنه، وهذا أمر متّفق عليه، مشكل أسلوب، أعني مشكل علاقة بالموضوع في نهاية المطاف.

٨- ينبغي للعمل الضروري، عمل تفكيك البناء، أن يرافقه تخلّ عن اللذة التي توفّرها القراءة

ملاحظات عامة تنصبّ على تحليل المحتوى

يرمي التفسير إذن في مرحلة أولى، إلى أن يفكّك بنية المادة الظاهرة بفعل «وضع ضروب الدالّ في مستوى واحد» (لابلانش)، ويفصل نقاط الوصل في القول، ويزعزع المواد التي جمعها الإرصان الثانوي في شكل («واجهة الحلم») وفي معنى يرضي الرقابة. هذا العمل، عمل «الفصل» ينتمي إلى **المبادئ الغشطالتية** التي ينبغي لنا بموجبها أن نفلح في «نسيان» كثافة الحضور لشكل من الأشكال حتى نرى الأشكال الأخرى تظهر. والواقع أن

الأفكار الكامنة موجودة في «واجهات» المادة الظاهرة، لافي نص آخر طوباوي أبداً، بل في النص الظاهر ولكنه «آخر»، مختلف في ترقيمه وتقطيعه، في «قفا» النص، الذي تتيح له الثغرات، وضروب النسيان، وَالأخطاء، والتفصيلات، وإلحاحات القول وانقطاعاته وضروب تنكّره، أن يظهر. وعلينا أن نفتق السمة المستمرّة المتماسكة لنسيج العمل الأدبي خيطاً بعد خيط، ونرفع خديعة اليقين بالمعنى ومنطق التاريخ: فلحمة النص اللغزية كامنة في الثقوب، في روابطه الناقصة، في تمزّقات النسيج التي يحاول كشكول السيرورات الثانوية عبثاً أن يقنّعها. وعلينا، لذلك، أن نتخلّى -لفترة- عن لذة القراءة وجواذب العمل الأدبي الشكلية، إذ نجزّئ السرد إلى أجزاء متقطّعة ونعتبر العقدة استيهاماً وظيفةُ الأسلوب أن يحجبه. ولن يكون هذا العمل ممكناً إلا إذا رافقته جاهزية إزاء الامتثالات التي تنبعث عند إصغائنا بوصفها مفعولات النص الآخر علينا(١٧).

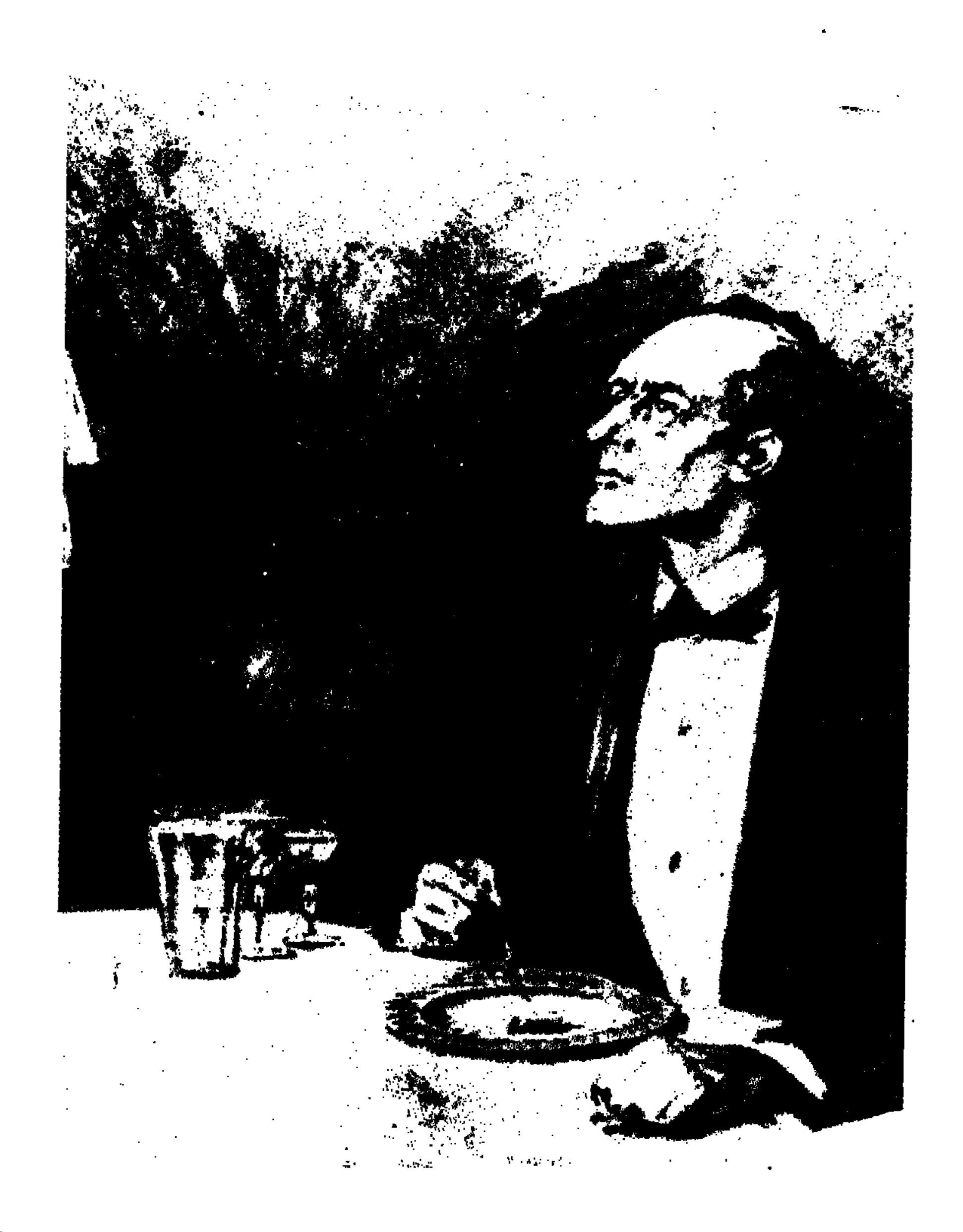
٩- دعوا العمل الأدبي يحدث مفعولاته علينا

أن يكتب الناس حكايات ليقرأها أناس آخرون، ذلكم مايبدو تماماً عديم الجدوى للوهلة الأولى. فمثل هذه الفاعلية، في استيهام مجتمع آلي كامل -مثْل جسمٍ رَفَض اللذة-، ستكون واجبة الحظر. وإذا لم تكن مفيدة، فهي إذن مستساغة، ذلكم مايعلّمنا فرويد في نص **النكتة** (١٩٠٥). فماوراء الاستعارة الغاطسة في الأعماق للذتنا في أن نستسلم لهدهدات التموّجات الصادرة عن موضوعاتنا الذاتية، ثمة استمتاع -يتعذّر التعبير عنه كثيراً وشائن جداً- يرتسم، استمتاع بـ **نصٍ جسمٍ** يقدم على تضعيف الجسم المثير للغلمة الذي وجد مجالاً ومكاناً في مواضع جسمية منا. وهذا التضعيف يُرصَن بوصفه مجموعة من **المحتويات** -أشياء جزئية- وبوصفه أيضاً **حاوياً**،

(١٧) - نحاول في دراسة أخرى أن نحدّد العناصر الخاصة للطريقة التي تضع معالم هذا العمل التفسيري (غوري، تاؤون، ١٩٧٥. دراسة ظهرت في نشرة علم النفس، عدد خاص، ١٩٧٦).

شكلاً، مغلّفاً يهلّل الكاتب أمامه والجمهور معه عندما يلمحون هذه الصورة من أنفسهم تستبق كلية نرجسية. وفي هذه الوضعية التخريبية التي تقتضي أن يكون التضعيف مبنياً بوصفه هذياناً يتناول حركة الإسقاط ويتّخذ موضعاً في حيّز مرحلي -رمزي-، يكشف العمل الأدبي عن حقيقته بقدر ما نتيح أن يكون له **مفعولات علينا**. ذلك أننا نرصن، انطلاقاً من هذه المفعولات نفسها، تفسيرنا بوصفه بناء لما فعل لنا «ذاك» عند القراءة. ولكن البناء المفترض يستند أيضاً إلى الدعائم النموذجية في التحليل الشكلي، ولولاها لانهار بفعل الاستمتاع النرجسي الذي يغذّيه، ولولا هذا البناء لما كانت سوى أطلال هجرتها حالاتنا الانفعالية. وهذه الأشكال التي تبدو خلال القراءة المحلّلة تذكّرنا بأشكال أخرى، صور جانبية تمثيلية نلمحها في ظلال ملاحظاتنا العيادية؛ وإذا قارنّا بعضها ببعض، فإننا نمتثل عندئذ للمقتضيات المنهجية وللذة الكشف.

رولان غوري ومارسيل تاؤون.



١٤ - «اكتسب شرلوك هولمز، شأنه شأن العديد من أبطال الروايات، مقداراً كبيراً من الاستقلال عن مبدعه بحيث أن الناس جميعهم يمكنهم أن يتخيّلوه في أوضاع لم تخطر ببال المؤلف أبداً».

الفصل الثاني
مشهد مسرحي ومشهد آخر

«التراجيديا تقليد عمل فاضل منجز يُحدث تطهير الأهواء بالخشية والشفقة»، يكتب أرسطو في كتابه **الشعر**.

يدرس عمّ لزوجة فرويد، في مؤلّف خصّصه لأرسطو، مفعول «التنفيس» -أو تصريف انفعال الأهواء- الذي يُحدثه مشهد تراجيدي على المشاهد، وفق التصوّر الأرسطي؛ ومازال مطوّله في الشعر يُعتبر حجة في أيامنا هذه. والحال أن التحليل النفسي استخدم الطريقة المسماة التنفيس(١)، في بداياته. وكان المقصود إطلاق الحالات الانفعالية -أو تصريف انفعالاتها- «المحصورة» إذا جاز القول، غير المرصنة، التي تسيل عبر الدرب الجسمي: والشلل الهستيري يقدّم مثالاً مناسباً عليها. فنجعل المريض عندئذ، يعيش مجدّداً، في ظلّ النوم المغناطيسي، تلك التجربة التي سبّبت الصدمة له، أو الذكرى التي أحدثت المرض، بغية تفريغ شحنة الحالات الانفعالية التي اتّسعت عندئذ.

فللتحليل النفسي -في أصوله على الأقل- والتراجيديا اليونانية نقطة مشتركة: المفعول التنفيسي. ولنوضّح بالإضافة إلى ذلك أن نموذج العقدة النووية في النفس الإنسانية موجود في **أوديب الملك** للمؤلف سوفوكلوس.

وسيحاول أندره غرين هنا(٢) أن يعمّق العلاقة الموجودة بين

---

(١)- انظر علاج التحليل النفسي: **على الديوان**، في المجموعة ذاتها.

(٢) - هذا النص مستخلص من كتابه **عين إضافية**، منشور في مطبوعات مينوي، ١٩٧١.

المسرح والتراجيديا. فالمشهد المسرحي بالنسبة له هو المشهد ذو الامتياز لمشهد آخر، مشهد اللاشعور؛ وقراءة التحليل النفسي لكتّاب التراجيديا اليونانيين تقع في الحيّز الكامن[3] بين النص والامتثال.

ولكن أندره غرين يبحث أيضاً في تجاوز التصوّر الأرسطي للتنفيس. فإذا كان المشاهد يتوحّد ببطل التراجيديا، وذلك أمر يشبع رغباته في القوة الكلية، فإن البطل تغلبه الآلهة دائماً في نهاية المطاف -أي تغلبه بدائل الأب: إن انتصار الأب متحقّق. وتتيح إذن قراءة التحليل النفسي أن تكشف عن آثار البنية الأوديبية التي تتضمّنها هذه التراجيديا.

*والتفسير بالتحليل النفسي للعمل الفني مرفوض على الغالب في أيامنا هذه، وقد رأينا ذلك -وأندره غرين يؤكد الأمر أيضاً. ولكنه يلاحظ أن التفسيرات التي تنجز بمفاتيح أخرى لايمكنها أن تنوب منابه: «التفسير بالتحليل النفسي غير شامل، إنه نوعي». وفي رأيه أن مالانغفره للمحلّل النفسي (شأنه مع ذلك شأن الأوديب، والعصابي، والفنّان) «هو **أن تكون له** عين إضافية».*

النص: أندره غرين

بين التحليل النفسي والمسرح علاقة خفيّة. فعندما ذكر فرويد روائع الأدب الأكثر عظمة: **أوديب الملك، هملت، الأخوة كرامازوف**، لاحظ أن موضوعها جميعها قتل الأب؛ وأولى بعضهم أهمية كون اثنتين منها مسرحيتين. ولابدّ من التساؤل إن كان المسرح، بين شتّى الأجناس الفنيّة، لايتمتّع لدى فرويد بحظوة خاصة، على الرغم من كل مااسترعى انتباهه في

(٣) - نجد في ذلك إحالة إلى ونّيكوت.

الأجناس الفنية الأخرى، أكبر من حظوة التعبيرات التشكيلية رغم **تمثال موسى** لميشيل أنج أو **القديسة آن** لليونار دوفنسي، والشعر رغم غوته وشيلر أو هين، والقصة رغم هوفمان، والرواية رغم دستوفسكي وجنسن. فسوفوكلوس وشكسبير متميّزان، ولاسيّما هذا الأخير، لأن فرويد يتعرّف فيه على معلم يحلّل نصوصه كما لو أنه كان بصدد كشوف رائد شهير. ولكن هذا التعلّق يبدو أنه ينصبّ على الجنس برمّته.

١ـ مسرح ومسرح آخر

إلى أي شيء يُعزى التعلّق؟ أليس المسرح أفضل تجسيد لهذا المسرح **الآخر**، اللاشعور؟ مسرح آخر، إنه أيضا مسرح واجهته الأمامية تجسّد القطيعة، وخط الفصل، والحافّة التي يمكن انطلاقاً منها أن يؤدّي الاتصال والانفصال وظيفتيهما بين الصالة وخشبة المسرح بالنسبة للتمثيل، كما أن عرقلة الحركية هي الشرط لسير الحلم. ولكن بنية التمثيل ليست بنية الحلم، وبوسعنا أن نحاول تشبيهه بالاستيهام. ويدين الاستيهام بأمور كثيرة إلى أن السيرورات الثانوية تسترجع عناصر يربطها انتماؤها بالسيرورات الأولية، إذ يطرأ على هذه السيرورات الأولية عندئذ ضرب من الإرصان شبيه بالإرصان ذي الصلة بالطقسي، وتنظيم الأعمال والحركات الدرامية، وتلاحم الحبكة المسرحية. وتظلّ الفوارق بين بنية الاستيهام وبنية المسرح عديدة مع ذلك. فلنوجز قائلين إن الاستيهام ينبغي أن نشبّهه عند الاقتضاء بصورة من صور المسرح الذي يتضمّن راوياً يتكلّم على عمل يجري في مكان يشير إليه أنه في نفسه مع بقائه خارجياً بالنسبة له، مع أنه غير غريب عنه في الوقت نفسه. والاستيهام يذكّر كثيراً بالقصة، بل بالرواية. وتعزّز ارتباطاته بالرواية الأسرية هذه المقارنة. أما في المسرح، فإننا، على العكس، نجد كما في الحلم، هذه المساواة، مساواة نظرية إن لم تكن فعلية، التي تسود بين مختلف الممثّلين الذين يشاركون في حيّز خشبة المسرح. إنها مساواة تصل في الحلم إلى حدّ مفاده أن امتثال الحالم عندما يتكفّل بعبء مفرط، فإن العبء يضعّف الامتثال ويكلّف شخصاً آخر أن يمثّل، في حالة من الانعزال، سمة

من سماته أو بعض السمات أو حالاته الانفعالية. ولنّقتصر على هذا الحكم الذي يبدو لنا، على الرغم من سمته التقريبية، أنه الأكثر صواباً: الوضع المسرحي ينبغي أن يكون حيّزه **بين** الحلم والاستيهام.

وربما ينبغي أن نمضي إلى الأكثر بساطة ووضوحاً. أليس رجع المسرح ناشئاً من أنه ضرب من تبادل اللغة، تعاقب من الأقوال **العارية** دون أي استدلال آخر؟ فبين الردود، وبين الحوارات الذاتية، لاشيء يقدم على أن يكمل هذه الأقوال بالرجوع إلى وصف الأماكن، والوضع التاريخي، والسياق الاجتماعي، أو إلى التفكير الداخلي. ولاشيء سوى نصّ الأقوال، الذي لايمكن أن يفكّك ارتباطه أيُّ توسّع في بسطه.

وهكذا يكون الطفل هو الشاهد على الدراما الأسرية اليومية. فليس ثمةَ، بالنسبة للطفل قبل اكتساب اللغة، سوى مواقف الأبوين وحركاتهما، وأقوالهما، بحيث أن الدراما تظلّ مستمرة تماماً بعد اكتسابه اللغة. وإذا كان هناك زيادة على ذلك، فإن **عبء مباشرته أمر يقع على عاتقه**. وعليه أن يضطلع بتفسيره. فالأب والأم يقولان هذا القول أو ذاك ويتصرّفان على هذا النحو أو ذاك. وما يعتقدانه حقاً، كما هو الأمر بالنسبة للحقيقة، أمر إنما عليه أن يكتشفه على مسؤوليته. فكل عمل مسرحي لغز، شأنه شأن كل عمل فني، ولكنه لغز كلام ملفوظ، معلن، يُقال ويُسمع، دون أن يملأ فواصله أي كمال غريب عنه. ولهذا السبب فإن فن المسرح هو فن سوء الفهم.

٢- الشروط المسبقة لقراءة تراجيديا بالتحليل النفسي

بأي حق يمكن أن يتدخّل محلّل نفسي دون تحفّظ في التراجيديا؟ كان فرويد يباشر عمله مع احتياطات قصوى ليجد في إرث الثقافة أمثلة تعبير عن اللاشعور. أما والتحليل النفسي في أيامنا هذه أقلّ سعياً إلى أن يثبت صحته خارج حقل ممارسته، فهل مايزال مناسباً أن يبحث في الأعمال الفنية عن

مادة يفسرّها؟ يعتقد الكثيرون -ومنهم بعض المحللين- أن هذه المرحلة من التقصّي التحليلي النفسي، الذي استند إلى النتاجات الثقافية، الأساطير أو الأعمال الفنية، ليؤمّن الدليل على اكتشاف ممكن للاشعور خارج مجال العصاب، ينبغي لها أن تكون مغلقة في أيامنا هذه. إن التحليل النفسي قدّم ما يكفي من البراهين على خاصّته العلمية، وعليه أن يحصر جهوده في إطاره الدقيق، الذي تحدّده ثوابته الدقيقة، إطار العلاج بالتحليل النفسي.
ولاتنقص الحكمة هذه النصيحة وسيبقى حقل التحليل النفسي دائماً ذلك المكان الذي تجري فيه التبادلات بين المحلّل والمحلل. ولاننفي على الإطلاق أن الواجب يقضي أن ندلّل على الحذر عندما نجازف خارج الإصغاء ذي الاتصال المباشر باللاشعور. فالعمل الثقافي يُعهد إلى المحلّل؛ ولايعلم مايقول أكثر مماهو مندرج فيه ولايمكنه، كالمحلّل، أن يقدّم صورة عمل اللاشعور في **نهاية المطاف**. وليس بوسعه (العمل الثقافي) أن يقدّم حالة عمله الوظائفي بواسطة العملية التي تكمن في التحليل مع المشاركة، أي أن يجلب المادة التي تكشفه في فعله ذاته الذي به يُعرف. وليس في حوزته أي من الحقوق التي تجعل التحليل أمراً يمكن احتماله، حق الاستدراك، ورفض التقدّم الذي لايُطاق عندما يعرض نفسه، وتأجيل لحظة من لحظات احتياز شعور مبدوء، بل نفي صحة تفسير أو بداهة حقيقة قادها التكرار إلى مقدمة المسرح حتى تُفكّ رموزها فيه، نفيٍ بواسطة وسيلة من الوسائل العديدة الموجودة في متناول المحلّل. فالتأليف يعرض نفسه عرضاً يرافقه الخَرَس العنيد، إنه مغلق على ذاته، أعزل أمام المعالجة التي يمكن أن يحاول المحلّل جعله يعانيها.

٣ـ تحذير موجّه لمن يجازف في تفسير تأليف بالتحليل النفسي

سيكون وهماً كل الوهم أن يعتقد المرء أن بوسعه استخدام التأليف ليبرهن على نظريات التحليل النفسي. ويعلم المحلّلون النفسيون أن مشروعاً كهذا المشروع عبث، لأن أياً من ضروب احتياز الشعور لايمكنه أن يتجنّب المقاومة. فقد يحدث، في بعض الحالات، أن يفلح جزء من واقع نفسي في

تحطيم الكبت ويبدو منبعثاً بسهولة استثنائية. ويأسف المرء عندئذ على أن يكون مرغماً على أن يلاحظ، دون أن يكون بمقدوره أن يغيّر من الأمر شيئاً، أن مفعولاً كهذا المفعول يرافقه على الأغلب، بالتالي، ضرب من التنشيط الجديد للنزاع النفسي الذي يشكل هذا الجزء جزءاً لايتجزأ منه. ولم يكن بوسع الإقناع قط، على الرغم ممّايعتقده أولئك الغرباء عن تجربة التحليل النفسي، أن يكون معدوداً بين الأدوات التي يعتمد عليها المحلّل النفسي، أياً كانت خيبة الأمل التي يكلّفه ذلك عندما يأمل أن بوسع الإقناع أن ينقذه من الطريق المسدود في حالة صعبة. وسيكون الأمر على النحو نفسه عندما يعرض نتاج عمله التحليلي النفسي المنصبّ على موضوع ثقافي. فإذا لم يفحص فحصاً عن كثب خطوط القوى التي تحكم بناء موضوعه، فإن الجزء من الحقيقة الذي ينطوي عليه التحليل، وإن كان صحيحاً بصورة جزئية، يتعرّض بقوة إلى ألا يعترف به على الرغم من صحته، إذ تجد العوامل التي تعارض عبور سدّ الرقابة مرتكزات متينة في معارضات سطحية ولكنها تتغذّى بالعقلنات. فمن الضروري على وجه الخصوص إذن أن يكون المرء يقظاً في تقرير التقصّي بمقدار مايقول من ينذر نفسه لمهمة التفسير قوله دفعة واحدة إزاء التأليف دون أن يرشح شيء من سيرورة الإرصان الطويلة التي أتاحت الوصول إلى هذه النتائج المعروضة قطعة واحدة، على خلاف العلاج حيث تقدّم آلية التكرار في كل مرة فرصة جديدة للكشف عن تنظيم نزاعي يمكننا عندئذ مقاربته على نحو مجزأ.

وليس هدف هذا العدد القليل من الملاحظات أن تطمئن أولئك الذين يخشون تعدّي التحليل النفسي على مجال سيصادف فيه بعض مفعولات الانكماش. فكل تفسير لايمكنه، من وجهة النظر هذه، أن يتجنّب قسر التأليف، بمعنى أن التفسير يضغط التأليف بالضرورة في الإطار الذي يغلقه عليه أول الأمر بمعرفة معيّنة، مع احتمال مفاده أن يضعه بالتالي مع معنى آخر يوسّعه إذ يُدخله في مجموعة ذات دلالة أوسع. فالكلام هو قبل كل شيء اختبار هذا الاقتصاد المحدّد في انغلاق القول بهدف منح النفس بالتالي دروب إغناء متعذّر في سر الصمت.

٤ - التحليل النفسي يشارك في تجديد النقد الأدبي

وظيفة تحذيراتنا إذن على وجه الخصوص أن تذكّرنا بشروط هذه المجازفة التفسيرية التي نقبل أن نتحمّل النتائج المترتّبة عليها، مجازفة تقود الاتصال الأولي بالعمل الأدبي، الذي سيُناط به الإغناء اللاحق، إغناء سيكوّن توسيعه. وليس على التحليل النفسي مع ذلك أن يدافع عن نفسه كثيراً، كونه ينتهك حرمة العمل الأدبي إذ يفرض عليه نسخته، منذ أن لفت النظر مصيباً تيارٌ حديث من النقد إلى أن أي شخص لايمكنه أن يتبجّج بالاحتفاظ بيديه طاهرتين ماإن يباشر الاتصال بعمل أدبي، وكل عمل أدبي هو نفسه قراءة تستدعي قراءة جديدة يصبح بها ملك من يطّلع عليه. فكل قراءة هي قراءة تفسيرية مسبقاً. وثمة هبة من المعنى يمنحها دائماً من يزعم أنه أكثر المؤوّلين تواضعاً. فأين يكون لعلاقة استبداد القارئ بركيزة قراءته أكبر الحظوظ في أن تتأسّس، أهي لدى من يسلّم أن فيها استجواباً فرضياً يرغم من يفكّ رموز النصّ على أن يجد سبيله ويحاول في الوقت نفسه أن يضع خريطة العمل الأدبي الضمنية، أم لدى من يستبعد أي استطراد في تكرار التخطيطات القديمة التي يدّعي أنها أبدية، في حين أن التحليل التاريخي يبيّن أنها على سبيل الحصر تحجّر معرفة معلومة؟ من الذي يسيء معاملة النتاجات الثقافية أكثر، أهو من يلتمس في تقصّيها رؤية جديدة تفترض أن هذه النتاجات الثقافية لاتزال قادرة على إنتاج هذه الرؤية، على الرغم من المقدار الكبير من القراءات الموجودة مسبقاً، أم هو من لايضيف إلى الأعمال الأدبية سوى تعليق متسلّل يعيد سبك النص، تعليق من المفترضات المسبقة لمعرفة مسلّم بها ويعفي نفسه من كل وضع موضع التساؤل؟ ولأن التحليل النفسي هو هذا الوضع موضع التساؤل، هذا الاستجواب الظنيّ، هذا التحريض لمالايبرز دفعة واحدة بوصفه علة لمعلول، في عداد بواعث أخرى، إنما يكون بوسعه أن يساهم في هذا التجديد، تجديد النقد.

٥- التحليل النفسي يرفض «اللغز المطلق» للإبداع

ولكن مشروعه، حتى في هذا الانسجام، سيكون التمسّك به أمراً شاقاً. فمنعكس الارتياب بصدده، المنعكس القديم، سيستمرّ في تأدية وظيفته. إن بعضهم يوجّه إليه لوماً، على سبيل المثال، مفاده أنه يقيم علاقة بين المؤلف والعمل الأدبي، كما لو أنه كان يفعل ذلك بالأسلوب نفسه الذي يستخدمه النقد المستوحى من السيرة الذاتية، نقد كان يرى في العمل الأدبي استطالة لتجارب الحياة لدى المؤلف، في حين أن التحليل النفسي يلاحظ فيه ضرباً من علاقة الانقطاع. فالنقد المعتمد على السيرة الذاتية كان يرى في العمل الأدبي صدى أو رجعاً لحادثة تأثيرُها يُقيَّم في علاقة من الفهم المباشر، وفق سلّم ضمني لعواطف مشتركة. ولاتصادر العلاقة التي يقيمها التحليل النفسي بين المؤلف وتأليفه على تأثير مباشر بينْ أحداث الحياة ومحتوى التأليف، بل تدرج هذه العناصر التاريخية في ضرب من النزاع. وتوضع هذه العناصر في منظور مع إشكالية أخرى مجهولة في ماهيتها لأن أنماط تركيب الراهن والقديم ليست، بوصف هذه الإشكالية تنتمي إلى الطفولة المكبوتة، في متناول من يعيشها، حتى عندما تكون شحنتها الشعورية كبيرة. ويصبح التأليف عندئذ هو الشبكة الأخرى من الماضي المجهول التي بواسطتها تستجيب أنماط التركيب المعدّلة لماكان الحاضر قد أيقظه. فهذا الماضي المكرّر يقدّم المادة لصلة جديدة تحتفظ مع جذورها بعلاقة ذات دلالة يمكنها أن تساعد في توضيح العلاقة الجديدة من الناحية الماضوية. ويساهم الاكتشاف المفترض لما أمكنه أن يكون بالنسبة للمؤلف في إدراك جديد لتماسك التأليف الذي يكسب على هذا النحو من حيث تضمّنه دون أن يفقد شيئاً من لغزه. فعودة كوكبة ذات دلالة سبب تعبئة مفاجئة لتزامنها مع مايفصلها عن حفرة الكبت: محتوى هو ذاته يُلفظ لفظاً مزدوجاً في ظلّ علاقة من التنظيم العقدي وفي ظلّ علاقة التكرار التي تتجلّى في «الحدث» الراهن. وكل ذلك لايُخضع المؤلف، الذي يمارس فاعليته، الى نزاعاته أكثر من أي إنسان آخر،

لأن كل شخص منظومة علاقات بمراجع الشخصية، مراجع هي الأطراف الفاعلة في كل نزاع.

أيكون ممكناً مع ذلك ألا تقام أية علاقة بين الإنسان وإبداعه(٤)؟ ومالقوة التي تغذّي هذا الإبداع إن لم تكن القوى العاملة لدى المبدع؟ فالتصورّ التحليلي النفسي يرفض أن يعتبر أننا معفيّون من مشكل نشوء الأعمال الفنية، إذ يلتمس التسويغ من لغز مطلق للإبداع لايجعل الرغبة في الإبداع متجذّرة في تشعبّاتها اللاشعورية. ولن يكون المرء أيضاً راضياً عن الفكرة التي مفادها أن للعمل الإبداعي دلالة وجودية لضرب من التجاوز، وذلك انطباع ينبغي القول عنه إنه يبين في تعبير المبدع أقل على الغالب ممايبين في تعبير المعلّقين على إنتاجه، إذ يظلّ المبدع دائماً حذراً من خاصة التوقّف المؤقّت لإنتاجه في مسيرة هدفها على وجه الخصوص أن تؤمّن المدّخر من الوسائل الذي يتيح له أن يدعم المتابعة.

٦ـ صورة من صور المقاومة للتحليل النفسي ولمصطلحاته

مانخشاه من المحلّل النفسي في نهاية المطاف هو التهديد بالبطاقة المرضية الموجّهة إلى المبدع أو إبداعاته. فالكلمات المفاتيح لمصطلحات التحليل النفسي، حتى ولو أنها ليست ذات قيمة إلا عندما توضع في المجموع البنيوي الذي تستمدّ منه تلاحمها، تستمرّ في ممارسة التخويف، وليس ثمة أحد بمنجى من الانطباع البغيض الذي يحسّ به إذا كان يمكنه، بفعل خديعة غير متوقّعة، أن يشعر بأنه معزوّ إليه. وبوسع الناس كلهم أن يتكلموا على المنحرف ويصرّحوا بأخوّتهم الكامنة له، ولكن أوهى إشارة إلى السواء تكون موضع ملاحقة وتنديد، مع أن نصوص التحليل النفسي جميعها لاتتكلّم أبداً على مايشبه معياراً ـ والأطباء النفسيون يوجّهون اللوم كثيراً إلى المحلّلين النفسيين على ذلك ـ بل على مايشبه حداً نسبياً ينبغي تماماً وضعه في

(٤) ـ لن يكون هذا هو الخيط، على أية حال، الذي نتبعه، ولكن علينا أن نؤكد هذه الريبة إزاء الروابط بين المؤلف والتأليف، التي ترافق دحضها في معظم الحالات مطالبةٌ حماسية لايمكننا إلا أن نلاحظها.

جهة من الجهات لفهم الفوارق في الدرجة أو فهم صور الانتقال من بنية إلى أخرى. ومن هنا منشأ الحساسية من مصطلحات التحليل النفسي منذ أن تخرج من عمومية تتيح لها أن تتحمّل مسؤولية دلالات أقلّ تعريضاً للشبهة أو أن دورها الاستعاري يتيح لها أن تداعب الأمل الخفيّ الذي نواجهه هنا في أساليب الكلام على ميثولوجيا جديدة. ويبيّن كل ذلك إلى أي حدّ تكون، في نظر ارتكاسات اللاشعور، عطوبة تلك الذكرى التي كان التحليل النفسي قد اضطهدها حتى يزيل الحدود بين الصحة والمرض ويبيّن الطاقات الكامنة كلها، لدى الإنسان المسمّى سوياً، التي أشكالها المرضية تعكس الصورة المكبّرة والكاريكاتورية. وبوسع المرء أن يقرأ بريشة ر. بارث هذه الإدانة، إدانة النقد التقليدي: «إنه يقتضي أن يحمي في التأليف قيمة مطلقة، لم يمسّها أي من هذه «**العوامل**» غير الجديرة: التاريخ والراقات السفلى من **النفس**. فمايقتضيه ليس تأليفاً متكوناً، إنه تأليف **طاهر**، يتجنّب المؤلف فيه أي تلوّث بالعالم، وأي تفاهم مع الرغبة»(٥). وليس من المؤكد أن هذا الملاحظات لاتخصّ أيضاً جزءاً كبيراً من النقد الجديد أو القائلين بنظرية في الكتابة تدافع عن ضرب من نزعة الكمال الأدبي.

وإذا كان المحلّل النفسي ينفذ إلى عالم التراجيديا، فليس هدفه إذن أن «يضفي المرض» عليها، بل لأنه يعترف أن في كل نتاجات النوع الإنساني علامة نزاعات اللاشعور. وإذا كان صحيحاً أن ليس عليه، كما كان فرويد يلفت النظر إليه مصيباً، أن يتوقّع فيها وجود ضرب من التطابق الكامل مع ماتتيح له تجربته أن يلاحظ، فإنه، بالمقابل، مخوّل بالتفكير أن الأعمال الأدبية يمكنها أن تساعد على فهم تمفصل العلاقات الموجودة ولكنها التي حجبتها، في الحالات التي يدرسها، تلك التشوّهات المتنامية التي ترافق عودة المكبوت. ولم يفكر فرويد قطّ أن ثمة شيئاً ينبغي أن يتعلّمه المبدعون الذين وُهبوا عبقرية أصيلة كان يحسدهم، دون أن يخفي ذلك، على مواهبهم الاستثنائية التي كانت تتيح لهم أن ينفذوا، إن لم يكن بصورة مباشرة فعلى الأقلّ بدرب مختصر، إلى العلاقات التي تسود في اللاشعور.

(٥) ـ النقد والحقيقة، دار نشر سوي، ص٣٧.

٧ـ الفن: منطقة وهم كما كان يراه ونّيكوت

يتوجّه استثمار هذه المواهب نحو الحصول على «علاوة لذة» يُشقّ الطريق إليها عبر انتقالات التصعيد؛ وذلك أمر ينزع إلى إقامة علاقة انفصال بين نتاج الإبداع الفني والعَرَض، لأن مفعول الأول تحطيم عمل الكبت، في حين أن الثاني لايحقّق، بفعل واقع مفاده أنه التعبير عن عودة المكبوت، غزوة الشعور إلا إذا دفع دينه مسبقاً إلى تحريم الإشباع بالكآبة. فالإشباع مرتبط عندئذ على نحو لاينفصم بالحاجة إلى العقاب ذات العلاقة بالإثمية التي تولّدها الرغبة، إثمية يصير العرض رسولها. ولايمكن أن ينفصل إشباع الرغبة إذن عن الخضوع إلى الجزاء، جزاء يفرضه الممنوع الذي يضغط عليه.

هذا الفارق بين العَرَض والإبداع يتيح الآن أن نشير إلى تشابههما، إن لم يكن إلى تماثلهما. فسيرورات الفاعلية الرمزية هي العاملة في العرض والإبداع على حدّ سواء، وفي الحلم والاستيهام أيضاً. وهكذا توحّد الفاعلية الرمزية بين إبداعات الفن، وإبداعات «المرض» وإبداعات الحلم، إذ أن الفارق بينها يقع موضعه في التسوية التي يقدّمها كلّ منها للتناقض بين الإشباع المرتبط بتحقيق الرغبة والإشباع المرتبط بمراعاة التحريم. وسيقول فرويد إن العصاب هو الحلّ الفردي والمعادي للمجتمع، حلّ المشكلات المطروحة على الوضع البشري. وتقترح الأخلاق والدين، على المستوى الجماعي، حلولاً أخرى. فبين الاثنين، في ملتقى الفردي والجماعي، بين الرجع الشخصي لمحتوى العمل الفني والوظيفة الجماعية لهذا العمل، يحتلّ الفن موقعاً **مرحلياً** من مجال الوهم يضفي الصفة، موقعاً يتيح الاستمتاع المكفوف المنقول الذي يُنال بواسطة موضوعات هي ماتمثّل وليست ما تمثّل.

لايعني تحطيم عمل الكبت كشف اللاشعور وهو في حالة العري، بل كشف العلاقة الناجعة بين التنكّر المحتّم ورفع الحجاب، بصورة غير مباشرة، التي يجيز العمل الفني تعبيراً عنها. فاللاشعور ينقل حيّزاً جسمياً «شهوانياً»

مع حيّز نصّي هو حيّز العمل الفني. وبين الاثنين ينتصب الممنوع ورقابته، والفاعلية الرمزية، والتنكّر، واستبعاد المرفوض، وإنابة حدّ آخر أقلّ تعرضاً للرفض وأكثر جاهزية لأن ينزلق خفية في وسط مغلق بالنسبة له، مناب حدّ مستبعد. وإذا كان كل نصّ ليس نصاً إلا لأنه لايفشي أسراره لأول اكتشاف إفشاء تاماً، فكيف نشرح في الواقع هذا التستّر الأساسي إلا بأن تحريماً يضغط عليه. وهذا التحريم يُكشف لأنه يتيح تسرّب نزاع هو نتيجته، إذ يحتفظ في سطوره بالطُعم الذي يقدّمه وهو يدعونا إلى أن نعبره من طرف إلى طرف. وسنعاني على الغالب ضرباً من خيبة الأمل المتجدّدة أمام رفضه أن يقودنا إلى مكان غير نقطة البدء التي رسم منها خطّ هربه.

٨- علاقة بين التراجيديا القديمة والعمل الوظائفي الذهني

ليس تفسير التحليل النفسي شاملاً، إنه نوعي. فليس ثمة درب يمكنه أن يقوم مقامه في قوله، ولايمكنه هو أن ينوب مناب أي درب آخر. ولاريب أن بوسع المرء أن يجد نفسه إزاء تفسيرات منافسة ـ ولاسيّما على مستوى الدلالات. والصدام لايمكن أن نتفاداه هنا. وعندئذ نقارن بين قراءات علينا أن نقرّر أيها أكثر إعلاماً، وأكثر رفعاً للحجاب.

فمن الضروري إذن بالنسبة لنا أن نكتشف، في تأليف نوعيتُه تكمن في عمل التمثيل الذي يجري وفق سيرورته، عنصر تماثلٍ مع ماوصفه فرويد في حدوسه الأولى ذات العلاقة بالعمل الوظائفي للجهاز النفسي. وهذه السيرورة رهان منظومة ذات وظائف متعدّدة لاتتقدّم أبداً دفعة واحدة وفي اتجاه واحد، ولكنها تمرّ مجدّداً على آثار مرسومة من قبل، تنحرف أمام العائق، تُنتج رسالتها بفعل هامش فارق يحيل إليها بالضرورة، تتلقّى تحريضاً جديداً يزيل سداً، تتجزّأ، تكوّن مجدّداً، بالأجزاء المنفصلة، رسالة جديدة تمتزج بعناصر أخرى ناجمة عن كلية أخرى مفككة الأجزاء، وتكوّن مجدّداً، على المستوى الأكثر ضرورية، خلية المعقولية التي لايمكن أن يحدث بدونها أي عبور جديد، والتي تقي نفسها من الإفناء الذي ينبذها في النسيان بفعل المحافظة على تشوّه يحمي تنكّرها. وعمل التمثيل الذي يلاحق دون هوادة مفعول توتّر في نظر المشاهد

سيكون إنشاء جديداً لتكوين سيرورة الاستيهام، على غرار تحليل الحلم الذي يرمّم إنشاء سيرورة الحلم عبر المقاومات لعمل تداعي الأفكار وللتجميعات التي يجريها هذا العمل.

ها نحن قد عدنا لموضوعنا الخاص: قراءة تراجيديا من منظور التحليل النفسي، قراءة تقع في الحيّز الكامن بين النص والتمثيل. وثمة سؤال يطرح نفسه بصورة لامفرّ منها: كيف نفهم الاستمتاع الذي يحسّ به المشاهد أمام المشهد المأساوي ما دام هذا المشهد يوقظ الشفقة والرعب؟ إنه سؤال يردّنا إلى إشكالية أرسطو التي بذل فرويد جهده ليدلي بجواب جديد. إن العمل الفني، يقول فرويد، يقدّم لمن يحسّ به **علاوة غواية**. «نسمي **علاوة غواية** أو **لذة تمهيدية** مغنماً من اللذة مشابهاً يُقدَّم إلينا ليتيح تحرير استمتاع أعلى صادر عن المصادر النفسية الأكثر عمقاً بكثير»(٦). فثمة إذن شحنة ولكنها شحنة جزئية زالت عنها الصفة الجنسية بفعل كفّ الهدف وانزياح اللذة الجنسية. ولكن علينا أن نشرح مفعول التراجيديا.

كيف نمدّد أو نتجاوز فرضية التنفيس بوصفها تطهير الأهواء؟ إن التراجيديا تؤمّن لذة مؤكدة على الرغم من أن هذه اللذة ذات مذاق مؤلم: خليط من الرعب والشفقة. ولكن ليس ثمة تراجيديا دون بطل مأساوي، أي دون إسقاطٍ أُضفيت عليه الصفة المثالية لأننا نجد هنا إشباع مطامحها المتّصفة بجنون العظمة. والبطل هو مكان التقاء بين سلطة الشاعر المنشد الذي يمنح الاستيهام حياة وبين رغبة المشاهد الذي يرى استيهامه مجسّداً وممثّلاً. والمشاهد هو هذا الصعلوك المسكين الذي لايحدث له شيء. والبطل هو هذا الذي يعيش المغامرات الاستثنائية التي يسمها بمآثره، ولكنه الذي ينبغي له أن يدفع، في نهاية المطاف، ثمناً باهظاً أمام الآلهة هو القوة التي يكتسبها على هذا النحو. وبوصفه نصف إله، فإنه يصبح إلها منافس الآلهة التي تسحقه بصفته منافساً، مؤكّدة بذلك انتصار الأب.

(٦) ـ الإبداع الأدبي والحلم المستثار، فصل في **قوة التحليل النفسي التطبيقي**، كتاب ترجمة م. بونابرت والسيدة مارتي، ص٨١، دار نشر غاليمار.

٩ـ مفعول أوديب مقنّع على المشاهد الذي يحيله إلى ذاته

لذة المشاهد ستكون إذن مرتبطة بحركة توحّد بالبطل (شفقة، حنو) وبحركة مازوخية (رعب). فكل بطل، ومشاهد بالتالي، موجود إذن في موقف ابن في الوضع الأوديبي: على هذه الابن أن يصبح (يكون) كالأب: شجاعاً، قوياً، ولكن عليه ألا يفعل مايفعله الأب، إذ يراعي امتيازاته (ملكه)، أي امتيازات **القوة الأبوية**: الملكية الجنسية للأم والسلطة المادية، حق الحياة والموت على الأطفال. ويرى الأب، ولو كان ميتاً، ولاسيّما إذا كان ميتاً، هذه القوة متنامية بعد الموت أيضاً. إنه الطوطم والتابو.

فالتراجيديا هي إذن تمثيل الأسطورة الاستيهامية لعقدة أوديب التي سمّاها فرويد العقدة المكوّنة للفرد. وهكذا تمّحي الحدود بين الفرد «السوي»، والعصابي، والبطل، في البنية الذاتية التي تكمن في علاقة الفرد بوالديه. وليس اللقاء بين الأسطورة والتراجيديا لقاء مصادفة بالتأكيد. لأن كل تاريخ، أولاً، سواء أكان فردياً أم جماعياً، يُبنى انطلاقاً من أسطورة. وهذه الأسطورة، في حالة الفرد، تحمل اسم استيهام أولاً. ثانياً، لأن فرويد ذاته يضمّ الأسطورة إلى حقل التحليل النفسي. «يبدو ممكناً كل الإمكان تطبيق وجهة نظر التحليل النفسي المستمدّة من الأحلام على نتاجات الخيال الإتني كالأساطير وقصص الجنيات»(٨). ويرفض فرويد التفسيرات التقليدية التي أُطلقت عليهما: إنها محاولة لشرح الظاهرات الطبيعية أومراعاة العبادات التي أصبحت غير مفهومة. وثمة مايدفع المرء إلى المراهنة على أن فرويد سيجد مايلوم به التفسير ذي النزعة البنيوية. ذلك أن الوظيفة الأساسية لهذه النتاجات الجماعية بالنسبة له كانت تسكين الرغبات غير المشبعة أو المتعذّر إشباعها. وهذا التفسير يظلّ تفسيرنا؛ ويجد نقطة ارتكازه في أسس عقدة أوديب التي تحرّم قتل الأب وغشيان المحارم وتدين الفرد

(٨) - **الاهتمام بالتحليل النفسي** (.S.E، المجلد ١٣، ص١٨٥). ويتكلّم ليفي ستراوس دون كثير من الإيضاحات، في دراسته لبنية الأسطورة، على الأسطورة بوصفها «**موضوعاً مطلقاً**».

بالتالي في بحثه عن حلول أخرى لإشباع هذه الرغبات. وتحتلّ الترجيديا، على المستوى الجماعي، مكاناً بين الحلول البديلة. وستكون إذن قراءة التراجيديا من وجهة نظر التحليل النفسي هي التراجيديا التي تهدف إلى أن تحدّد في نفسها مواقع آثار البنية الأوديبية، التي تحتويها في تنظيمها الشكلي، تحديداً بفعل تحليل الفاعلية الرمزية، المقنّعة لنظر المشاهد والمؤثّرة فيه على غير علم منه.

١٠ ـ فرويد وخلفاؤه

هذه المحاولات مندرجة في خط النقد من وجهة نظر التحليل النفسي، خط رسمه فرويد. والواقع أن فرويد مرجعنا الرئيس، مرجع استطال بفعل ماأقدم ينعش التفكير الفرويدي. وكلٌّ يعلم أن فكرة التحليل النفسي، التي كانت في تأليفه تكوّن كلاً مرتبطاً بصورة عضوية، تجزّأت إلى قطبيّات متعدّدة، متناقضة في بعض الأحيان. فالإسهامات النظرية لميلاني كلاين وجاك لاكان[٩] تعطي وجهين للتحليل النفسي مفارقين.

وفي دائرة عالَم التحليل النفسي الراهنة، شريطة أن نلتزم بروح الجماعة، ينبغي اختيار الدائرة التي تضمّ الدوائر الأخرى. ومن المثير للذهول في بعض الأحيان عندئذ أن نؤكد أن هذا المجموع الذي يشمل مجموعات أخرى يشبه شبهاً غريباً ذلك الجزء الأساسي من المذهب الذي كوّنته النظرية الفرويدية التي تعرض مزايا بناء كامل متوازن. وتوجب العودة إلى فرويد أن نحترم مدى منظوره[١٠].

(٩) ـ لاريب في أن ماندين به لتعليم جاك لاكان، في هذا المؤلف، عين إضافية، أكثر أهمية من أي دين آخر، بعد الدين الذي حصلنا عليه من فرويد. وليس هذا المكان مكاناً مناسباً لشرح السّبب في أن قصد تفسيرنا المطبّق على تراث الأعمال الفنية يميل إلى أن ينبذ إلى المستوى الثاني نقاط الخلاف مع نظرية لاكان. وستكون هذه النقاط مع ذلك ماثلة بصورة غير مباشرة في كل مايستدعي، في عملنا، تنظيرات أخرى، تحليلية أو غير تحليلية.

(١٠) ـ أصبحت صياغة فكرة فرويد ضرورية بفعل الاكتسابات اللاحقة لتأليفه، التي تضاف إليه بصعوبة ولكنها تتطلّب إعداداً جديداً للنظرية. وتقتضي صيانة حقيقة الإرث الفرويدي أن ننتبه إلى مايضيع في اللهجات المولودة حديثاً.

فلايمكننا على هذا النحو أن نكتفي بإضفاء الامتياز إضفاءً تعسّفياً على توافقية ضروب الدالّ (ممثّلات الدافع)، إذ نهملُ دور الحالة الانفعالية، في فحص التراجيديا. وهنا إنما تتجنّب القراءة بين النص والتمثيل محاذير صياغة غير متجسّدة (التوافقية) أو محاذير فيض صوفي (قدرة المشاهد الانفعالية)(١١). وتحليل النص سيبيّن الصياغة بياناً بارزاً، والإحالة إلى التمثيل-المشهد ستضفي أكبر قيمة على دور، دور التفريغ شبه الحشوي. والتعارض، بين الذين يكتبون عن التراجيديا والذين يمثّلونها أو يشاهدونها تُمثّل، تعارضٌ قديم. فعلى التحليل النفسي أن يكون يقظاً **لنصٍّ يُمثّل** أو **لتمثيل نص.**

وليس الإقناع مهمة المحلّل النفسي الذي قد يكون ضحية أوهام الشعور إذا كان يزعم أنه يجهل دور الموانع التي تعارض قبول اللاشعور في الشعور. ذلك أمر ليس له أهمية على الإطلاق. فمالا يُغفر لأوديب الملك، للعصابي، للفنان كما للمحلّل النفسي، وذلك مالايغفره بعضهم لبعض بالتبادل، هو أن يكون لهم **عين إضافية.**

أندريه غرين

(١١) ـ دور الحالة الانفعالية أكّده فرويد على نحو خاص في تحليله **تمثال موسى لميشيل أنج.** هذا التحليل قاده فرويد وفق القواعد الأكثر دقة للتوافقيه، بفحص وظيفة التفصيل، ولكن هذه الوظيفة تثيرها وتحرّضها حالة انفعالية قوية جعلت فرويد أمام تمثال **موسى.** ثم ينعكس اتجاه النظرات، إذ يشعر فرويد عندئذ أن **موسى** ينظر إليه «كما لو أنني كنت أنتمي أنا ذاتي إلى الدهماء الذين تتوجّه إليهم هذه النظرة». وسيلحّ على النحو نفسه على واقع مفاده أن الفهم الذي يقتضيه المحلل لايمكنه أن يكون فكرياً». «ينبغي لحالة الهوى أن تكون قد حدثت لدينا، حالة الانفعال النفسي الذي أثار لدى الفنان تلك الدفعة الخلاّقة». «تمثال موسى لميشيل أنج، نص ورد في (**محاولات في التحليل النفسي التطبقي**، ترجمة ب، بونابرت والسيدة مارتي، ص١٠، دار نشر غاليمار). ولايمكننا إظهار تضامن الحالة الانفعالية مع ممثّل الدافع على نحو أكثر وضوحاً.



١٥ - «يثور فرانسيس بيكون على الرسم الزيتي القصصي، ذلك الذي تُعتبر فيه اللوحة نصاً وتدّعي أنها ترويه». (لوحة ثانية من «الرسم الزيتي»، متحف الفن الحديث، نيويورك.

ونحن نحرص أشدّ الحرص على أن نشكر الفنان لأنه أتاح لنا أن ننسخ هذه اللوحة).

الفصل الثالث

الصورة، النصّ والمحلّل النفسي

سيقارن ديديه أنزيو هنا بين الصورة والنص، إذ يضرب أمثلة عليهما لوحات فرنسيس بيكون ونصّاً من نصوص صموئيل بيكيت: فهذان الفنانان المعاصران يعبّران في الحقيقة عن الواقع النفسي نفسه[1]*. ولهذا السبب يحدّد ديديه أنزيو مهمته في تفسير المعنى اللاشعوري لما يتجلّى، في الحالتين، على مستوى العمل الإبداعي؛ ولكنه يوضّح، فضلاً عن ذلك، نوعية كل شكل من شكلي التمثيل. وهكذا ففي حين «يُري» الرسّام، «يصف» الكاتب. ومن خلال الصورة التشكيلية تكون السيرورة الأولية*[2] *سهلة المنال مباشرة، والجسم المتخيّل ممكن الإدراك على الفور. أما الصورة الأدبية، هي ذاتها، فإنها ليس صورة إلا بمعنى مجازي، كما سيؤكد المؤلف؛ والجسم، الذي لا يُستردّ إلا في حرف الكتابة، لا يمكن أن يحسّ به*

---

(١) - لنشر دون تفصيل إلى أن للاثنين صفة مشتركة أخرى: كلاهما إيرلنديان.

(٢) - انظر، فيما يخصّ السيرورة الأولية والثانوية، **الأحلام: دروب سالك للاشعور**، في المجموعة نفسها.

المرء إذن دون وسيط . ويتيح النصّ، بالمقابل، «تعبيراً أكثر صواباً، وتماسكاً، وكلية، للفكرة التي أصبحت فكرة لفظية»[٣] .

وثمة، بالتالي، بعدٌ في الكتابة لا يمكننا تجاوزه؛ وفي ذلك تكمن في الواقع معاً دونيته بالنسبة للرسم الزيتي وتفوّقه؛ وهذا هو، باختصار، مايكوّن اختلافه عن الرسم الزيتي. والكتابة التي توحدّ إلغاء هذا الاختلاف تنفي في نهاية المطاف نوعيتها الخاصة وتباشر مشروع التدمير الذاتي .

للمحلّل النفسي وظيفة ثلاثية: يفسّر المادة التي يكشف عنها مرضاه، يسجّل تجربته العيادية تسجيلاً جديداً، ويحاول أخيراً أن ينظّرها؛ فإليه، بوصفه فاعل هذا الثالوث، إنما يتوجّه المؤلف أنزيو في دراسته الرائعة[٤] التي يمكننا القول أيضاً إنها تكوّن ضرباً من «الغوص في الأعماق»، لأن ديديه أنزيو هو معاً، في دراسته، «مشاهد» العمل الإبداعي الذي يعاني مفعولاته، و«مفسّره» على مستوى التحليل النفسي، وأخيراً، ناقده الخاص في دوره، دور الكاتب .

---

(٣) – يبيّن المؤلف، مصيباً في بيانه، ذلك العدد القليل من دراسات التحليل النفسي المخصّصة للموسيقى: «إنني أهمل فن الأصوات . . . التي لاتكاد تكون أبعادها اللاشعورية مكتشفة . . . فالإحاطة بتجربة الزمن الوجودية . . . على المرء عسيرة على أن يحيط بها المرء أكثر من تجربة الجسد في المكان». ويذكر في هذه المناسبة مقالين لميشيل إمبرتي؛ ولنشر أيضاً إلى دراسة نفسية ذاتية السيرة أجراها ستيرب على بتهوفن. وإذا استثنينا الموسيقى الوصفية، فإن «فن الأصوات» لايقدّم، على مايبدو لنا، أية ركيزة تتيح إجراء تحقيق للفرضيات .

(٤) – هذه الدراسة لديديه أنزيو، المعنونة «الصورة، النص والفكرة»، كانت قد نُشرت في **مجلة التحليل النفسي الجديدة** (مجلد١٦)، وزّعتها دار نشر غاليمار .

النص: ديديه أنزيو

زرت في يوم من أيام الجمعة، ربيع عام ١٩٧٧، معرض فرنسيس بيكون في رواق كلود برنار بباريس[٥]. وحرّرت، في يومي السبت والأحد التاليين، أول نسخة من نصٍّ أفضى، بعد أن عملت عليه فيما بعد، خلال عدة مناسبات، لجعله أكثر تفصيلاً ولكنه ظلّ دون تغيير في خطوطه الكبرى، إلى الشكل الذي أقدّمه الآن.

من المعلوم أن رسم فرنسيس بيكون رسم رمزي، ولكنه رسم يذهل الزائر بمايوجد فيه مرموزاً، ذهولاً هو على قدر من القوة بحيث ينسحق منه بالصمت، إلى أن يلاحظ في نهاية المطاف، بعد أن يبدأ زيارته مجدّداً ويستعيد صفاءه لقاء جهد يبذله في ذاته، أهمية المكان ودوره وطبيعته، مكان يؤطّر، في كل قماشة، عملية الرسم.

فالانطباع الأول إذن: الثلاثية، التي يؤثرها بيكون، تمثّل مجموعات من التشوّهات في السيماء أو القامة، مختلفة عن تلك التي عوّدنا بيكاسو عليها. فالإسباني بيكاسو كان يبحث عن أن يعرض، على حركية القماشة، آثار حركة إنسانية أو، بالحري، حركة إدراكنا الأشياء، الحركة ذاتها. أما رسم هذا الانغليزي من إيرلندا، فإنه يذكّرنا بالحري بصورة جسمنا الخاص التي تبهت وتضطرب عندما يعكس لنا الجسم الآخر منه، في الزمن الماضي والحالي أيضاً، ظلاً غامضاً، ساهياً، لامبالياً، وغير ذي قوام. والأنا ـ الجلد لاتغلّف أو لم تعد تغلّف، والداخل الذي تحتجزه على نحو غير كاف يهدّد بالسيلان. ومن هنا منشأ هذه الشخصيات ذات العري الضارب إلى الوردي والباهت، التي تنحني على مغاسل أو تقعي على أواني للبراز، فاقدة التعبير، لأنها استسلمت لحصر يتجاوز كل تعبير، فريسة فقدان مادتها،

(٥) - استطاع الباريسيون رؤية عرض آخر لهذا الرسام في القصر الكبير عام ١٩٧١؛ وسكان مرسيليا في متحف كانتيني عام ١٩٧٦.

حصر الفراغ الأساسي الذي يلخّصه حوض استبراء احمرّ من الدم وتلوّث بالقيء. والشرح بإدمان الرسّام على الكحول لايقدّم هنا سوى آثار ضعيفة من نور، والتمثّل الحسيّ الظاهر، الذي يحمل إمكانية الرؤية، لإحساس-عاطفة، أكثر حدة، وكموناً، ومركزية. ففي محادثاته مع سيلفستر(٦)، يثور بيكون على الرسم القصصي، الرسم الذي تُعتبر فيه اللوحة، التي تنسى أنها صورة أول الأمر، نصّاً وتدّعي أنها تقصّ. إن الرسم، بالنسبة له، لايشترك في أي صفة مع فن السرد. إنه جعلُ حالة انفعالية (لاشعورية) محسوسة على نحو مباشر بفعل الصورة، إنه جعل ألم عميق، وربما ألم أول، يظهر على قماشة الرسم ولدى الزائر، ظهوراً آنياً وحشوياً.

وينبعث أحياناً من مركز كومة من اللحم على شكل أخطبوط، إذ تلتبس قماشة الرسم مع نسيج عنكبوت، فمٌ مفتوح على مداه، عواء ذو شراهة لاتشبع، فمٌ يكشف عن فكّين لرضيع تحوّل إلى غيظ التدمير. وإلى جانبيه تقف امرأة، الفرد الأنثوي الوحيد في المعرض كله، ثدياها منتفخان متمايلان، مرضعة إذن، وبوفرة ولاشك. ولكن رأسها مضغوط في فقاعة بلاستيكية. إنها، بوصفها محرومة من أي إيماء، لاتمنح أية نظرة هذا المسخ الذي شبع من حليب لم يغذّه قط، حليب يصرخ لها عبثاً بجوعه إلى الحب، هو معزول خلف شفافية الرضّاعة، وهي مسجونة خلف زجاج لامبالاتها.

١ - تدمير ذاتي لأعضاء الحواس والحركة

زجاج المرايا لم يعد يستجيب. وكيف يمكنه أن يعكس شيئاً عندما يكون وجه الأم، المرآة الأولى، غير قائم بوظيفته؟ ثمة بعض اللوحات تمثّل صوراً تنعكس في مرآة. فالفرد لاينظر فيها إلى صورته المرآوية - وتلك أوج المفارقة بالنسبة لصورة شخص. إن الصورة المرآوية تدير ظهرها إليه تارة وهو مفصول عنها فصلاً جذرياً. وثمة طوراً، على العكس، ضرب من

---

(٦) - ن. بيكون، **فن المتعذّر، محادثات مع سيلفستر**، جنيف، دار نشر ألبير سكيدا، ١٩٧٦، وباريس، مجموعة «دروب الإبداع»، فلاماريون، مجلدان.

الاستمرارية بينه وبين صورته: إنه يجد نفسه متّحداً بانعكاسه في المرآة على منوال توأمين سياميين. فلامبالاة الأم أفضى بالنسبة له إلى عدم تمايزه من مثله.

وعلى وجه العموم، تترك ثلاثية فرنسيس بيكون، التي تعرض مجموعة من صور الأفراد، نصف الوجه أو الجسد سليماً، في حين أن النصف الآخر يصيبيه التلف تدريجياً من قماشة إلى أخرى. ويشهد المشاهد على هذا النحو إخفاق هذا الإسقاط الأول للجسم، إسقاط يكوّن كل منا بواسطته، كما بيّن سامي علي[7]، مكانه الداخلي الخاص. إنه إسقاط سابق تماماً على إسقاط الاستيهامات، إسقاط هندسي محض، بل حسّي بالحري، وإذا كانت الأذنان مرسومتين على وجه الدقة، فالأنف ملتوٍ، والفم مفكّك. والأنف والفم، في الصورة المجاورة، يصبحان سليمين، ولكن ثمة أذناً اختفت، والعينان مغلقتان. وفي الصورة التالية تنفتح ثقوب، بالمصادفة، دون أن يؤخذ الزمان والمكان والكيف بالحسبان، وحدة من فم – أذن تنزلق وتنحرف، محجر فارغ من عين، منخر من منخرين ينفصل. ويصبح الوجه معسكر احتفال لفوهات متنقّلة. وأعضاء الحواس، موضع الهجوم والتدمير، تستأنف باستمرار كونها مرمى الحسد الحاقد الذي يمسّها ويجرحها. إنها إبانة رائعة لهذا الهجوم على الروابط والوظائف الذهنية الذي جعل منه بيّون نابض الجزء الذهاني من الجهاز النفسي. فالواقع لم يعد إدراكه ممكناً على نحو كامل؛ والأدوات التي تجعلنا نعرفه معيبة، فاسدة، مشوّهة، مقطّعة. والدرب مقطوع من المعاني الحسية إلى المعنى الدالّ. فماإن يُرمَّم في مكان حتى يفجّره لغم في مكان آخر. وتبدو فاعلية الإدراك على هذا النحو بمثابة تعاقب وميض ينير الأشياء لزمن قصير، إذ تتناوب مع لحظات من الهلاسات سريعة هي أيضاً، هادفين مع ذلك إلى أن نستخدم هنا أيضاً حداً من الحدود التي استخدمها بيّون.

---

(٧) -(**المكان المتخيَّل**، غاليمار، ١٩٧٤، وجسم فعلي وجسم متخيَّل، دونو، ١٩٧٧.

(٨) – بيّون، «اللغة والفصام»، الترجمة الفرنسية في كتاب ديديه أنزيو ومساعدوه، **التحليل النفسي واللغة. من الجسم إلى الكلام**، دونو، ١٩٧٧. وانظر أيضاً كتاب ل. غرانبرغ ومساعديه، **المدخل إلى أفكار التحليل النفسي لبيّون**، الترجمة الفرنسية، دونو، ١٩٧٦.

والأعضاء الحركية، شأنها شأن أعضاء الحواس، تعاني قوة التدمير اللاشعورية نفسها. فالقامة تسترخي وتتكوّم؛ وثمة قيد، ضرب من القبّة الطبية التي تصرّ العنق والرقبة؛ وعصابة ذقن إلى الفم والخطْم؛ والعمود الفقري، الذي يكاد ينفصل عن الظهر، لايدعمه أبداً؛ ونسبُ الأعضاء مزيّفة فيما بينها ومع الجذع؛ وهناك قدم، يد، اختفتا من طرف الساق أو الذراع؛ وعضلة بيّنة مقنّعة تنقصها بعض الأحيان؛ والشكل الضارب إلى البنفسجي لقدم أخرى تبدو تحت الحذاء وكأنها كانت قد انزلقت من الداخل إلى الخارج. وما يُفترض على نحو أعم أنه يحتوي: الثياب، الجلد، حجم القطعة، يرتخي، يتفتّت، يتمزّق، ينفتح، يتصدّع. فالحاوي يترك المحتوى يفلت. ويفكر المشاهد بالضحية الشقيّة لـ**حديقة الآلام**، مؤلف أوكتاف ميربو، التي كانت تجرّ وراءها جلدها، المنفصل ببراعة عن اللحم في قطعة واحدة تلاصق الكعبين. ومعظم شخصيات بيكون تعرض في الواقع، على النصف الأسفل من اللوحة، في أسفل الجسم وفي جانبه أحياناً، ذيلاً - مزق أدمة، أجزاءً من صحيفة ذات أحرف مفكّكة، بقعاً دهنية لامعة، انعكاسات مبهمة من لوين أكثر وضوحاً يكاد يختلط باللون الموحّد للديكور. وهاكم كيف تشعر هذه الشخصيات: إنها ظلّ، نفاية، قطعة، ولكنْ لاوجود للعلامة أيضاً. وعلى صفحات مشرومة، أحرف صوتية تتكرّر، تندرج بينها أحرف علّة، وتتفرّق قبل أن يكون بوسعها تكوين مقاطع. وتعيش هذه الموجودات في نفسها، على الرغم من مظهرها الجسمي الراشد، حياة في كون ماقبل مرحلة المشي ومرحلة الكلمات.

وهناك شيء واحد وحيد يتجلّى في هذا الصمت القاسي من خلال هذه الصور التي تمثّل النصف الأعلى أو النصف الأسفل، صور منفردة أو ثلاثية، ومن خلال هذه الأجسام المفرّغة أو هذه الضروب العبثية من المكان، شيء يمكنه أن يبين، لاأن يقول نفسه، أي أن أي شيء لايمكنه في هذا الكون أن يقول نفسه. ففي كل مكان مجار نافذة، مجار لاتقود إلى مكان، مفتوحة جانبياً، وثمة، بدلاً من دروب الإحساس الطبيعية، أنابيب لامتمايزة

للسمع، والشمّ، والمري، ورادارات لاتلتقط شيئاً، وأفواه لايدخلها أي كلام، وأبواق لاتُصدر أصواتاً، ومداخن دون منازل، وثقوب شفّاط لايمرّ فيه أي تيار. فكثير من الأفواه الفاغرة، ومقدارها من ضروب الوهن. فالزائر هنا لايشعر بأنه غارق في أحشائه ولم يعد يجد الكلمات ليعبّر عن رعبه ويقنّعه. إن ثمة صمتاً ينحفر في الرواق، صمتاً أعظم من الصمت في كاتدرائية. فنحن هنا ندخل في عالم التواصل المفقود، عالم الأم الخرساء لرغبات رضيعها وضروب يأسه، عالم القنوات التي لاموج فيها حتى يبحر فيها قارب، عالم الإجابات الغائبة عن أسئلة تظلّ غير مصاغة.

٢ـ التعبير عن حصر لامثيل له...

ثم إن الأشياء تتّخذ مكانها تدريجياً بالنسبة للمشاهد وهو ينظر على نحو أفضل أو على نحو آخر إلى هذا الاضطراب الحاد الذي سيطر عليه ويقبله، اضطراب يتعذّر عليه التعبير عنه أول الأمر. فهو لم يدرك بادئ ذي بدء إلا الشخصية، ذات الوجه الوحيد عموماً، وثمة في بعض الأحيان جسمان أو ثلاثة يشغلان مركز اللوحة. ثم لايوجّه انتباهه فحسب إلى انطباع الألم الذي ينطلق من اللوحة، انطباع يتعذّر احتماله، بل إلى غنى الرسم واللون، وتنوّعهما، وألقهما. ويلاحظ، إذ يترك نظراته تتيه في اللوحات تيهاناً أكبر، تلك الخلفية التي تحيط بموضوع اللوحة. فقماشات الرسم جميعها لدى فرنسيس بيكون تباشر مكاناً لابروز فيه، مجرد ضربات كبيرة من ريشته لخطوط عمودية أومائلة، ضربات كبيرة مسطّحة من الدهان، عاتم أو نيّر، يبسطها الرسام على نحو وحيد الشكل. والديكور مختزل إلى الحد الأدنى وهذا التعبير محض الوصفي في الظاهر، الذي يخطر في ذهن الزائر، يقتضي أن يقول عن الأمر أكثر ممايبدو. فبعض الوجوه يحيط بها قاع أسود إحاطة تامة. ومعظم الشخصيات المرسومة بكاملها محدّدة في أجزاء من مساكن، في غرف، وأروقة، وسلالم، وحجرات المراحيض، دون منظور ولاحجم، مستطيلات مرسومة دون دقّة لأبواب مغلقة ذات ألوان رتيبة، مأطورات أفقية قاسية، دون كثافة ولابروز، أو حاجز دائري أيضاً

يشغل الجزء المتوسط من قماشة الرسم، وعلى محيطه وضُعت بنظام أجسام ينفصل الواحد منها عن الآخر. وهذا التعارض بين الشكل والقاع، المنتشر في حيّز اللوحة، يمثّل على نحوٍ نموذجي جداً، نحوٍ دون زخرف ومؤلم، علاقة الطفل الصغير جداً ببيئة تتّصف بصورة مسبقة أنها ذات برود، متحفّظة، جافّة، أي بأم ليست طيّبة بكفاية.

ورضوض الوجه -ضروب من المسيح في سكرة الموت-، وانحطاط الأجسام، الرخوة، المتكوّمة، الخالية من الهياكل العظمية، ذات الأطراف المشوّهة على الغالب، المفتولة أو ذات النسج الممزّقة، تذكّر بحالة التخلّي البدئي لدى الرضيع الذي تكلّم عليه فرويد، وبالرعب الذي لامثيل له، رعب يربطه بيكون بأن الشخص يغزوه الجزء العصابي منه. ويفهم المرء أن هذا الطفل، هذا الشخص، الذي يحاذيه ويحيط به غياب جذري بهذا القدر، لايكون سوى ألم، موقعه خلف إمكان الصراخ أو الدموع، وأن جسمه يباشر العوم في أشكاله وإفراغ محتواه.

ومايعبّر عنه الرسّام بالتلاعب المباشر بالصفات الحسّية، يؤول إلينا، نحن المحلّلين النفسيين، أن نضعه في كلمات ومفهومات، ذلك أن وظيفتنا، في وقت واحد، أن نترك أنفسنا تتأثّر بالسيرورة الأولية وأن نتّخذ بالنسبة لها ضرباً من البعد.

هذا الإيرلندي الكحولي يُعتبر الرسّام الحيّ الأغلى في العالم، والسبب ولاريب أن هذا الألم الذي يستبسل في تمثيله، ألم الطفل الذي يواجه حصر الفراغ لكل جواب عمّا يحسّ به، شيء لاثمن له. وربما ليس الرسام المعاصر بالمصادفة يحمل الاسم والكنية اللذين يحملهما على وجه الدقة رجل الدولة والفيلسوف فرانسيس بيكون الذي ندّد ببداية القرن السابع عشر، في مؤلفاته **الآلة الجديدة، أتلانتيد الجديدة، الإحياء العظيم للعلوم**، بـ«الأصنام» الأربعة، أصنام «القلبية» و«الكهف» و«الندوة» و«المسرح»، إذ أراد بذلك أن يسمّي الأخطاء المقابلة لهذه الأصنام، أخطاء النزعة الفطرية القائلة إن الإنسان حقيقة الكون المركزية، والتربية المتلقّاة، واللغة المشتركة،

والمذاهب الفلسفية. فهذا المفكّر حرّر العلوم الناشئة من قيود التصنيف السكولاستيك وفتح الدرب، مع الفلسفة الاختبارية، لغزو العلم حتميات الطبيعة الخارجية، الفزيائية أو الاجتماعية. والرسّام الحالي يندرج في هذا التقليد ذي النزعة الاختبارية، إذ كرّس نفسه مع ذلك للكشف عن واقع داخلي يناظر ولاريب عسر حضارتنا الجديد.

٣- أيمكن أن يُعكس ألم أساسي؟

قد يحدث مع ذلك أن يكون في لوحاته مصباح كهربائي يعمل، مهما كان ضعيفاً وضارباً إلى الصفرة في نهاية الخيط. فحتى على إحدى لوحاته الأخيرة، يصبح الباب القاتم المألوف غيرةً يلمع خلفها، بيّناً، قمر باهت. وهكذا يكون النور ممكناً ومعه الأمل في الكلام يوماً من الأيام إلى أحد يسمع، والأجسام المقروضة أكثر من غيرها ليست مقروضة إلا نصفياً وحيث تنسدّ واحدة من الحواس الخمس تشتعل أخرى قبل أن تنطفئ الأولى. وترك أثر، مع هذا النور أو الأمل، يصبح أمراً ممكناً، بل حتى ترك أثرين، ومعظم لوحاته في المعرض الأخير تظهر تبدّلات عديدة. وأحد هذه الآثار قرص: قد يقول المرء إنه قطعة نقود، أو فوهة، أو علامة الثدي على الخد بعد الرضاع. والأثر الآخر ضرب من الدفق، وكأنه بقعة، انبجاسة أنبوب، قيء أو ونيم(*)، ولكنها بقعة بيضاء دبقة، خشنة، كيد خرقاء قاسية تثير على الجلد مايشبه صوتاً، ولو أنه مبحوح، ويثير في الأذنً مايسمى اتصالاً. فثمة شيء كان قد سُجّل، ولكن ماسجّل لايمكن أن يُقال ويُمحى ولكن يمكنه أن يعبّر عن صفة حسيّة أولى، ويمكن بواسطتها أن يتمّ تبادل مباشر، سابق تماماً على كل سرد، بين من أنتجها وبين الزائر الذي يعاني صدمة هذه الرؤية. ويشعر هذا الزائر في ذاته بالحالة الداخلية نفسها التي أراد الرسام ولاريب أن ينقلها، مصنوعة في آن واحد من فراغ مالم يكن موضع تجربة، ومن شراهة ترتعب هي نفسها من كونها ليست ذات حدود، ومن ألم حاد لم يصادف قط أي غلاف ليمتنع عن الظهور، وكل هذا على قاع أمٍّ في ديكور مسبق

(*)- ونيم إفراز الذباب «م».

الصنع توقظ الحواس حتى تطفئها على نحو أفضل أو تثيرها، وتعلّم السير شريطة ألا يُستخدم أو يُستخدم استخداماً سيئاً، ولاتضع المعنى بالتداول إلا على نحو يخالف المعنى الحقيقي. «إن محللاً يجهل ألمه النفسي الخاص ليس له أي حظّ في أن يكون محللاً»، كتب بونتاليس في الفصل الأخير من مؤلفه الأخير[٩]. وهكذا فإنه يبقى لنا أيضاً، حينما لم يعد يكفينا، نحن المحلّلين النفسيين، أن نتكلم أو نكتب حتى نكشف لمرضانا عن تجربتهم ولزملائنا عن تجربتنا، حظّ في أن نتأثر برسام حتى نجني الآثار التي رسّختها هذه الاتصالات الأكثر أولية ونكشف عن تسجيلها لأولئك الذين يعينهم الأمر، قبل كل محاولة لتسميتها ثم للإفاضة في الحديث عنها على نحو أكثر إرصاناً. إن هذه الآثار لاتكوّن مخطوطاً ولانصّاً لاشعورياً إلى درجة محسوسة، ولايزال الأمر بعيداً عن ذلك، بل تكوّن نواة الوجود النفسي التي لاتضيع، ولو في التعاسة الأكثر بدئية. وكان فرويد قد أطلق اسماً على هذا الدفتر، دفتر المذكّرات السحري الذي يجعل من موجود حيّ قصبة مفكّرة ومن وضع التحليل النفسي إمكان شفاء: كان يسميه الوعي. والبنية الأردوازية السحرية (الكشف عن العلامات الذي يليه امّحاؤها) أنتجها مجدّداً فرنسيس بيكون -بصورة غير إرادية- الذي وضع لوحاته تحت الزجاج كيما ينظر الزائر إلى نفسه وهو ينظر إليها ويتعرّف، منضدّتين، على الصورة الواقعية لوجهه الخاص الذي يعكسه الزجاج والصورة المرسومة، على قماشة الرسم، ويتعرّف على ألمه الداخلي المرتبط بفراغ الجهل وبحصر امّحاء الذات. وهكذا فإن هذا الامحاء يمكنه، حتى حيث لم تعمل المرآة الأولى التي هي البيئة الأمومية والأسرية للطفل عملها الوظائفي بكفاية، أن ينعكس من حيث أنه يدع المجال لكشف عن العلامات ويمكن أن يحدث احتياز الشعور[١٠].

(٩) -ج. ب. بونتاليس، **بين الحلم والألم**، غاليمار، ١٩٧٧.

(١٠) -د. و. ونّيكوت علّق على هذه الخاصة، خاصة اللوحات تحت الزجاج لفرنسيس بيكون في ملاحظة (ص٨٢) مندرجة في مقاله «دور مرآة الأم والأسرة في نمو الطفل»، الترجمة الفرنسية في **مجلة التحليل النفسي الجديدة**، ١٩٧٤، عدد١٠، ص٧٩-٨٦.

٤ - دراسة تحليلية نفسية لعمل إبداعي يمكنه أن يكون بديلاً وتأكيداً وإبانة

لماذا كتبت هذا النص؟ إذا صرفت النظر عما أفلت مني، من لاشعوري، ومعناه (ربما) يكون سهل المنال على شخص آخر يقرأني، فإن عدة بواعث دفعتني لكتابته، بواعث يُباح لي أن أوضّحها بعدياً. ثمة هدف اقتصادي أولاً: تفريغ شحنة توتّرٍ قلقٍ كان تأمّل هذه اللوحات قد رفعه صُعُداً إلى درجة يشقّ عليّ تحمّلها. وهناك هدف إيبستيمولوجي أيضاً: فهم هذه الحالات الانفعالية التي جيّشها في نفسي هذا المعرض ولاتتلخّص في ارتكاس محض ذاتي، ذلك أن زائرين آخرين، من جواري، سئلوا بين من سئلوا عن انطباعاتهم، كانوا قد أبلغوني الصدمة نفسها، والذهول ذاته، والألم عينه، والمعاناة التي عانيتها، وذلك فهم لم يكن من الضروري قط مع ذلك أن نقصره على ممارسة تحليل ذاتي. فانبعاث الخلفيات العيادية كان قد أقدم على أن يساهم بشيء من البروز على الأقل إن لم يساهم بالعمق: مقارنات مع بعض العلاجات التحليلية، الجارية حيث كانت صدوع مبكّرة في حاجات الأنا تنظّم على نحو متكرّر وضع االتحويل وكانت قد اقتضت من جانبي تدخّلات من نموذج جديد (بوصفي، على سبيل المثال، أنا مساعدة للوظائف المعيبة)؛ وتلك حالة أكثر خصوصية، حالة مريض وصفت لديه، في محاضرة لاحقة ألقيتها في رابطة التحليل النفسي[11] التي أنتمي إليها، تلك العلاقة نفسها على وجه التقريب بين الوجه والبيئة، الملاحظة في لوحات بيكون (حالة يتعذّر عليّ أن أعيد نشرها هنا لأسباب الكتمان المهني)، حيث بدا لي أساسياً، كلما كنت أتبع هذه الحالة، أن أفسّر معظم السيرورات اللاشعورية التي أشار إليها نصّي: الهجوم الحاقد المتكرّر على الحواس، والانتباه والفكر؛ القطيعات في الشعور بالاستمرارية الشخصية؛ حصر الفراغ، حصر ماحق؛ قانون الكل أو لاشيء؛ العودة

---

(١١) ـ «محادثات في التحليل النفسي»، محاضرة أُلقيت في رابطة التحليل النفسي الفرنسية، إيكس -أن- بروفنس، ١١ حزيران ١٩٧٧.

الكشيفة لخيبة الأمل، الجانب المقابل لشراهة شاملة، لحنين إلى الانصهار واللامحدود؛ العاطفة المزدوجة، عاطفة الظلم وعدم إمكان الترميم؛ الريبة أمام حدود الذات والأخطاء المتكرّرة في الانتماء بين ماكان ناجماً عن أناه وعن الآخرين؛ العجز عن أن يقول لا؛ النزوع الطبيعي إلى تصديع الأنا والعجز المقابل عن تصديع الموضوع؛ غزو إثارة جنسية تظلّ غير مشروحة إذ تفضي إلى تفصيلٍ عنيف للرغبات الأوديبية؛ تبديل اتجاه أهداف دافعية إلى توظيفات نرجسية؛ سحر القوة الكلية في التدمير، ولاأزعم أني قدّمت هنا قائمة شاملة.

وإذا فحصت الآن أهداف هذا النص بعد البواعث، فإنني أجد ثلاثة أهداف: منها، حيث تكون ملاحظة علاج بالتحليل النفسي متعذّرة النشر يمكن أن تقوم دراسة تحليلية نفسية لعمل ثقافي مقام **البديل** بالنسبة للمحلّل النفسي حتى ينقل تجربته. ويبوح على هذا النحو برنار ذث بطيب خاطر عن أنه إذا كان يراكم، في مؤلفاته عن الحمل والوضع والولادة[١٢]، مراجع الميثولوجيا الأكثر تنوّعاً، فإن ذلك يعوّض عن عجزه عن أن ينشر شيئاً عن مرضاه. والهدف الثاني ذو علاقة بـ**إقامة البيّنة**: يقتضي قولٌ عن اللاشعور لإثبات صحته ثلاثة نماذج مختلفة للإثبات من جانب المحلّل النفسي: إثباتاً من النوع العلاجي منبثق من تطبيق العلاج على عدة مرضى، وإثباتاً من المستوى الأنتروبولوجي أو الاجتماعي الثقافي، ذلك أن أية سيرورة لم تكن قد استشعرتها حضارة من الحضارات في مرحلة معيّنة، ووصفتها ودمجتها في منظومة التفسير المحلية، لاوجود لها أبداً. وهذا الهدفان، أحدهما ذو علاقة بأدبيات التحليل النفسي والآخر إبستيمولوجي، يختلطان بهدف ثالث، ذي علاقة أقوى بالبلاغة أو البيداغوجيا: فائدة (أو ضرورة) **إبانة** الأقوال ذات السمة المجرّدة الصادرة عن التحليل النفسي بأمثلة مشخّصة أو وفق أمثلة مشخّصة، لايدفعنا إلى ذلك فحسب شاغل الربط المستمر بين النظرية والممارسة، بين الممارسة والنظرية، بل يدفعنا إلى ذلك أيضاً، وعلى وجه الخصوص، كون العمل التحليلي النفسي (لدى المحلل والمحلل) يجعلنا نواجه

---

(١٢) - انظر على سبيل المثال مؤلفه الأخير: **الولادة والابتسامة**، دار نشر أبيه-مونتين، ١٩٧٧

شيئاً سأعود إليه، شيئاً يكمن في تمفصل الفكر المفهومي أو الإجرائي (الشعوري -تحت الشعوري) مع الفكر التمثيلي أو بالصور (تحت الشعوري -اللاشعوري).

٥- أليست الكتابة هي الصنع من جديد؟

ماقصدته من هذا النص، قصداً شعورياً، عن الرسام بيكون كان بلورة موضوع للتأمل، الأم الطيبة على نحو غير كاف (خاصتها أو خواصها النوعية؛ مفعولاتها على نمو الجهاز النفسي للطفل)، موضوع فحصته بانتباه لأعرف إن كان يمكنه أن يكوّن مفهوماً. وكنت مسوقاً، إذ حرّرت التقرير (المؤقت) عن علاج المريض الذي تكلمت عليه فيماسبق، إلى أن أميّز الآليات التي ذكرتها في الفكرة السابقة (ولم تكن جميعها واضحة ومتميّزة في ذهني منذ البداية) وإلى أن أقدّم لفحصي جواباً إيجابياً. فالكتابة هي على هذا النحو الانتهاء من التفكير، أو يمكن أن يكون الأمر كذلك، شريطة ألا تكون الكتابة المعنيّة جامعية أو مذهبية أو للتيسير (أي كتابة تعرض على النمط التعليمي أفكاراً ذات وجود مسبق)، بل أن تكون مرحلة في سيرورة، إما سيرورة اكتشاف مفاهيم جديدة، وإما سيرورة عرض جديد تفصيلي لمفاهيم لاتزال خصوبتها غير مستنفدة. والكتابة في هذه الحال تتضمّن، إذ تبتغي أن تكون من حيث المبدأ إعلامية، شارحة، برهانية، اقتباسات عفوية من الأسلوب القصصي (لتعيد المفهوم إلى القارئ ماثلاً بقدر ماهو ماثل بالنسبة لمن أرصنه) ومن الأسلوب الشاعري (الذي يتيح للقارئ أو السامع أن يحسّ بالحالات الانفعالية لدى المريض، وبفعل رجع المحلّل النفسي الذي أعدّ سيرورة الاكتشاف ورافقها وربما أنتجها). والكتابة العلمية (عندما لاتقتصر على اللوغاريتمات الرياضية أو الكيميائية ولكنها التي تستخدم لغة طبيعية)، والكتابة الفلسفية أيضاً وكتابة المحاولات على نحو أعم، توفّق، بنسب متغيرة بحسب المؤلفين، بين المعارف العلمية ومراحل النص، وعرض الأفكار المجرّدة، وسرد (تمثّله الصورة) الأحداث (أحداث الحياة الخارجية أو الداخلية)، وإثارة بعض الانفعالات. بل إن عملية نوعية من الجنس القصصي، «الغوص في

الأعماق»، تتدخّل أحياناً (على نحو غير مقصود، على عكس منظّري الرواية الجديدة الذين نصّبوها تقنية من تقنيات الصناعة) في العمل الفكري: قصة الاكتشاف الذي يشرع في أن يتمّ تستجيب كما في مرآة لعرض نتائج الاكتشاف المومى إليه، وموضوع العمل الإبداعي يبين أن له بنية منضّدة تحتوي على ثلاثة راقات يؤثر كل راق منها على الآخر: منظومة النتائج، وعلاقة المبتكر بابتكاره، وعلاقة المؤلف بالنص الذي يكتبه. وهذه البنية من الغوص في الأعماق هي نفسها على وجه الدقة بنية الحلم الأول، حلم الاكتشاف لمعنى الأحلام (اكتشاف مهّد لاكتشاف التحليل النفسي)؛ حلم حقن إيرما[١٣] الذي تلاه تحليل فرويد الذاتي في تموز (يوليو ١٨٩٥). وطوال التحليل الذاتي الذي مارسه فرويد (وطوال الباقي من حياته العلمية ولاريب) أدّت هذه البنية من الغوص في الأعماق عملها الوظائفي (بنية وُضع رسمها للمرة الأولى خلال واقعة الكوكائين التعسة في نهاية المطاف) كما حاولت أن أصفها (دون أن أسمّيها صراحة على هذا النحو) في مؤلّفي عن هذا الموضوع[١٤]: إيضاح (جزئي) العصاب الشخصي، وتحديد خصائص الجهاز النفسي، وإرصان العمل الإبداعي القادم، كانت متشابكة تشابكاً وثيقاً وديناميكياً أو، بالحري أيضاً، ديالكتيكياً. وسيكون مثيراً للاهتمام أن نلاحظ عند أي من خلفاء فرويد كانت هذه البنية فاعلة (مؤلف جان–ميشيل بوتو[١٥] يكتشفها لدى ميلاني كلاين؛ وأكدتُ ذلك في «تعليقي» على الجزء من السيرة الذاتية لهاري غانتريب[١٦] المنشور في العدد السابق من هذه المجلة، **مجلة التحليل النفسي الجديدة**) وإلا، فماكانت الدوافع الأساسية، لدى الذين استمروا على الأقل في ابتكار شيء، لتأليف كتاب في التحليل النفسي. والكتابة، في هذا المعنى، بماتنطوي عليه من تاريخ شخصي (لاشعوري

---

(١٣) – انظر: **الأحلام: درب سالك إلى اللاشعور**، كتاب ظهر في المجموعة ذاتها (لجنة الإشراف).

(١٤) ـد. أنزيو (١٩٧٥)، **تحليل فرويد الذاتي واكتشاف التحليل النفسي**، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية، مجلّدان. والفقرة المتعلّقة بحقن إيرما موجود في الصفحات من ١٨٧–٢١٧.

(١٥) ـ**تكوّن منظومة ميلاني كلاين في التحليل النفسي**، باريس، دونو، ١٩٧٨.

(١٦) ـغانتريب، «تجربتي في التحليل مع فيربيرن ووينّكوت، الترجمة الفرنسية في **مجلة التحليل النفسي الجديدة**، ١٩٧٧، رقم العدد ١٥، ص–٢٧. تعليقي في الصفحات من ٣٢–٣٥.

في الجزء الأكبر منه) ومشروعات (شعورية جزئياً) نشارك الآخرين فيه، تتجاوز المعرفة. وذلك ماعناه فرنسيس بونج ببساطة قوية في **قصائده**(١٧): «الحقيقة أن التعبير أكثر من معرفة؛ والكتابة أكثر من معرفة؛ أكثر على الأقلّ من أن يعرف المرء معرفة تحليلية: إنها **إعادة تكوين**».

٦ـ علاقة مؤلف باللغة موسومة بعلامة العلاقة بالموضوع

تجاور ثلاثة أنماط من الكتابة في نصوص التحليل النفسي، وربما في كل نص، النمط التعليمي أو الإعلامي، والنمط القصصي، والنمط الشعري، يثير لدى المحللين النفسيين آراء (وإنجازات) متنوّعة، بل متنافسة، حيث توجد الخصومة بين سارتر وأراغون منقولة إلى هذا السياق. ومعلوم أن سارتر الفيلسوف يعارض سارتر الروائي في مسألة التمييز بين هذه الأنماط: فالفيلسوف (أو العالم) لايعبّر في جملة واحدة، أو في فقرة، إلا عن فكرة واحدة، في حين أن الروائي يذكر في الجملة نفسها عدة عناصر: أعمال شخصياته المختلفة ووجهات نظرها. ويتّخذ الشاعر حداً أقصى في هذا المجال: «الواقع أن الشاعر ابتعد دفعة واحدة عن اللغة الأداة؛ إنه اختار الموقف الشعري اختياراً نهائياً، موقفاً يعتبر الكلمات بمثابة أشياء، وليست علامات [. . .] ففن الشعر يمارس عمله على الخطاب، ومادته ذات دلالة بصورة طبيعية: أي أن الكلمات ليست موضوعات، بل هي تعيينات موضوع(١٨)». أما أراغون، فإنه يمضي على العكس إلى حدّ يرفض التمييز بين الشعر والنثر ومفهوم الأسلوب بوصفه فارقاً بالنسبة للاستخدام الشائع. وتجمع مجلدات **مؤلفاته الشعرية** كمية من النصوص النثرية ويحدث له أن يسمّي «روايات» بعض قصائده أو محاولاته. فليس ثمة لغة ناقلة أفكار ولغة روائية أو شعرية؛ والرغبة في الكتابة، وتأكيد مواقف فلسفية أو سياسية و«حاجة الرواية»، أمور لاينفصل بعضها عن بعض؛ ومن هنا منشأ قطيعته مع السورياليين. والشعر، الذي حدّد سارتر موقعه أنه الحدّ الأقصى للكتابة يصبح، على العكس، مصدرها: «. . . على الرواية أن تستند إلى

(١٧)ـ دار نشر غاليمار، ١٩٤٣.

(١٨)ـ جان بول سارتر، **أوضاع II**، ١٩٤٨، باريس، غاليمار، ص٦٣-٦٤.

(١٩)ـ نشر في سلسلة «كتاب المنتدى» دار نشر ديدرو.

كشوف الشعر. وكما أن العلوم الأخرى لم تتقدّم إلا عندما استخدمت الكشوف الرياضية [. . .] كذلك الشعر رياضيات كل الكتابات [٢٠]». فكل اللغة مادة كثيفة مقاومة ينبغي التنقيب عنها. إن الكاتب إنما يقتلع من الأرض-الكلمة، بعد أن «يمارس عمل عامل المنجم»، مابه يُنتج النور والنار (ولنؤكد، عابرين، الاستعارة في الأسلوب المتأثّر جداً بموريس توريز الذي يصنّف الكاتب الشيوعي بين عمال المنجم)، وثمة محللون نفسيون سارتريون بالدقة الديالكتيكية ووضوح كتابتهم (وليسوا بالضرورة سارتريين في أفكارهم وانتماءاتهم)، ومثال ذلك بيرا كاستورياريس -أولانية، في كتابه **عنف التفسير**[٢١]. وآخرون لم يحكموا لأحد من الخصوم: الفلسفة والرواية والشعر ويدمجون منها مستخلصات في تأملات في التحليل النفسي توبعت طوال حياة، كجورج فافه في كتابه **كون المرء محلّلاً نفسياً**[٢٢]. ولـ **مجلة التحليل النفسي الجديدة** مذهب شبه رسمي هو نسخة معدّلة من موقف أراغون بفعل حيوية مديرها ج. ب. بونتاليس واقتداءً به: مقروئية النصوص التي يقتضي بعضهم أنها تقدّم أفكاراً ووقائع ذات علاقة باللاشعور ولكن ثمة انفتاحاً على العلوم التي تجاور التحليل النفسي والنتاجات الثقافية الأخرى، وكتابة محتواها المفهومي يستطيل، يتّضح، يغتني، يتجذّر، ويتناقض (كالارتباطات الحرة ذات العلاقة بحلم) في مفعولات (ذات سمة أكثر «أدبية») المقارنات، والتماثلات، والانعكاسات ذات الأوجه المتعدّدة. وذلك يتعارض تعارضاً صريحاً مع أدب التحليل النفسي الأمريكي المألوف، حيث يسود مثال أسلوب ذي نزعة فكرية، جافّ، صارم، ومفقر في رأينا. ولكنه يطلق العنان للقصصي والشعري، بدلاً من إبقائهما في خدمته، عندما لاتكون فكرة من أفكار التحليل النفسي راسخة بما يكفي، ويستسلم لقيادة مايسمّيه أراغون «عربدة الكلمات[٢٣]» التي يجعل منها ماهية الرواية ذلك أنها تشيد الحرية الخلاّقة للعلاقات بين الشخصيات، ونكون عندئذ إزاء كتابات في التحليل النفسي

---

(٢٠)-أراغون، ١٩٦٧ ملحق بكتاب **الشيوعيون**.

(٢١)-دار نشر المنشورات الجامعية الفرنسية، ١٩٧٥.

(٢٢)-دار نشر دونو.

(٢٣)-**المنقوشات**، ١٩٦٩.

متكاثرة بصورة متصاعدة في فرنسا على الأقلّ، حيث يقدم جمال الأسلوب على أن يقوم مقام تزيين وإخفاء نرجسيين لابتذال الفكرة، وحيث تفيد رهافة الخطاب فقط في الدلالة على التميّز في مسار فردي في أرض يُفترض أنها مستصلحة إلى الحدّ الأقصى وعناصرها متميّزة، وحيث اللوالب الفاتنة أو المحرّضة التي تميّز انحطاط البحر الإسكندراني تزدهر على مدوّنة المعرفة التحليلية النفسية التي أعلن أنها مغلقة، وميتة. وهاأنا ذاتي أعتقد، وقد انتقدت بعنف هذه اللوالب، بما أعلنه أراغون بوصفه «صوراً جميلة»، وهو «ينتمي إلى نوع من الفاعليات التي تسمّى عادة الطوباوية. وليس ثمة شيء خطر كالطوباوية. إنها تنوّم الناس، وعندما يوقظهم الواقع يكونون كالسائرين في نومهم على حافة سطح، يسقطون عنها(٢٤)» (وتلك صورة جميلة أيضاً!).

فعلاقة، أقول حتى ألخّص قولي، كل مؤلف، محلّل نفسي أو غير محلل نفسي، باللغة تظلّ بالضرورة موسومة بأشكال العلاقة بالموضوع وتحوّلاتها: علاقة ذات مسافة، آمرة، تكرارية؛ علاقة تكافلية بلغة- ثدي- كلية، كل الأنماط متّحدة ومختلطة؛ علاقة مرآوية حيث إيجاز الحذف، على سبيل المثال، ذو القصد المفضّل بوصفه شكل الكتابة التعليمية يحيل (ومن المفروض أنه يحيل)، كما لدى لاكان، قارئ اللاشعور المتمرّن إلى خصائه الخاص (المتخيّل)، وانطلاقاً منه إلى ماهو في العادة متجاوز بالنسبة لوعيه. ولكن هل بوسع خطاب التحليل النفسي، خطاب عام، شفوي أو مكتوب، أن يكون له، في الواقع، مفعولات تعليمية فجائية على لاشعور الفرد الذي يستقبله؟

٧- بعض أشكال الوهم في مادة الكتابة

آن الأوان لنكشف عن وهم كامن لدى المحلل النفسي الذي يكتب أو يحاضر. والسطح المنبعث من هذا الوهم مرئي بسهولة إلى حدّ كاف لمن يبحر في المياه الفرويدية: ومايضمره المؤلف في قوله مفاده أنك إذا سمعتني أو قرأت ماأكتب فإنك تسمع الكلام الذي يُخضع اللاشعور إلى قانونه ويتيح لك السيادة على معرفته -ذلك أن لاسيادة أخرى على اللاشعور إلا بكلام المحلّل النفسي.

(٢٤)-ل. أراغون، ١٩٦٠، **أكشف أوراقي**، اتحاد الناشرين الفرنسيين. ص ١٣٦-١٣٧.

ولكن كتلة غائصة في القاع ليست موضع ريبة للوهلة الأولى: تردّدُ على ندوتي وعاقر كتابتي، تسمع اللاشعور يتكلّم، إذا كنت أجرؤ على القول، مباشرة أوشخصياً. وذلك على غرار ماتكون الكتابات المقدّسة لأن الرب يُفترض أنه يعبّر فيها عن نفسه، فالنبي، أو مؤلف المزامير، أو الإنجيلي، ليسوا سوى كتّاب الكلمة الإلهية. وهذه الصورة الثانية تظلّ بالتأكيد أمراً لايعترف به المحللون النفسيون، ولكن بوسعها أن تفتن القارئ بمقدار ماتظلّ مضمرة على نحو يتّصف بالمهارة. وأقترح أن أسمّيها الوهم الكتابي. وليست بالنسبة للتأمل سوى بديلة خاصة من خصائص عامة للأسلوب الذي سمّيته في مكان آخر الوهم الرمزي[٢٥]. إليكم بعض ماأستخلصه مما كتبته عنه: «استرداد الجسم في الحرف: هذه البراعة هي خاصة الأسلوب. وذلك من جهة أخرى نابض من نوابض «الوهم القصصي»، فالقصة هي في الواقع تخيّل محكم على نحوٍ هو من المهارة بحيث يؤمّن للسامع، للقارئ، وهم وجود فعلي لأحداث موصوفة [...]. ويقبل الطفل الذي يرقد في كل راشد، بعد أن يترعرع ويتعلّم الكلام حسب أصول اللغة الطبيعية، قبولاً بمشقّة ذلك الاعتباطي الذي يربط الدالّ بالمدلول ويحتفظ بالحنين إلى منظومات التواصل تحت اللغوية وبالعلاقة الرمزية بين العلامات وماتحيل إليه العلامات [...]. والوهم الرمزي هوحلم لغة تشبه الكلمات فيها الأشياء، أو تكون جزءاً من الأجزاء التي تكوّن الشيء. إنه يعبّر عن الحنين الذي لايفنى إلى حالة تكون فيها الأم التي تعلّم الكلام غير متميّزة من الأم التي أمّنت لذة العناية الجسمية. وترمي قصص ج. ل. بورج أن تخلق هذا التطابق بين الأمّين خلقاً جديداً: شأنه شأن واضع الخرائط هذا، الحريص على أن يجعل الخريطة متطابقة تطابقاً دقيقاً جداً مع المنظور الذي يتخيّل بورج أنه كان قد انتهى بتطبيق الأولى على الثاني لينسخه على نحو أفضل في كل أشكاله الواقعية».

---

(٢٥)-د. أنزيو، «آثار الجسم في الكتابة: دراسة تحليلية نفسية للأسلوب القصصي» فصل في كتاب أنزيو ومعاونيه **التحليل النفسي واللغة. من الجسم إلى الكلام**، دونو، ١٩٧٧. وتكلّم جيرار جونيت بمعنى قريب على الوهم الدلالي: انظر **أشكال III**، دار نشر سوي، ١٩٧٢.

وهذا الوهم النسخي (إن اللاشعور -نص أولي دون موضوع- هو الذي يتكلم بفمي، أو بريشتي) يدخل في نطاق عمل المحلّلين النفسيين. وثمة تيار بكليته يوجّه الكتّاب المعاصرين إلى هذا الوهم، ولاسيّما في فرنسا. فتوشّي تقنية أولى، عزيزة على سبيل المثال على روب غرييّه، ذلك السرد الروائي بجمل، ومواقف، وموضوعات، معروفة بكونها تجسيدات الاستيهامات اللاشعورية (ذات علاقة برغبات سادية، أو تلصّصية، ومع كل تشكيلة الغيرة الأوديبية، تشكيلة غشيان المحارم أو قتل الأب). تلك غمزات موجّهة للقارئ، مشحونة بالدعابة من حيث أنه لايلاحظها فوراً، ولكن تراكمها ينتهي إلى أن يصبح مفتعلاً، وينظّم حول النزاع النفسي الحقيقي (التهديد هنا بتدمير الأنا على وجه الاحتمال)، الذي يتخبّط فيه القاصّ، حجاباً دفاعياً مماثلاً لحجاب الإرصان الثانوي في الحلم أو لمقاومة المريض الحاصل على بعض المعلومات في التحليل النفسي، الذي يدلي بقراءاته في جلساته. وثمة تقنية أخرى تؤثر، بدلاً من تسريب المحتوى، أن تفكّك الصورة وتحلم بابتكار كتابة تفلت إلى الحدّ الأقصى من وظيفة الأنا العليا في اللغة (سمتها «الفاشية» التي ندّد بها بارث دون سخرية، كما لو أن وجود سيرورة ثانوية أمر ممكن دون أنا عليا) وتنسخ سلاسل التداعي اللاشعورية نسخاً عن كثب كبير. ويُفترض في هذه الحالة أن اللاشعور غير متبنين كلغة فحسب (ومن هنا منشأ نجاح الصيغة اللاكانية لدى الكتّاب الحديثين: إنها تسوّغ موقفهم)، بل كلغة دون قواعد، مع علم نحو مبسّط واشتقاق معجمي عائم (وتلك ليست حالة أية لغة طبيعية).

٨- تمفصل الجسم والكلام: شكل معاصر

من هنا منشأ إنتاج نصوص (ليست دون فائدة أدبية ولاتخلو من تأثير ممكن على القارئ ولكن المرء يتساءل ماالذي يميّزها عن الاستبطان السابق على التحليل النفسي، ولو أنه متجدّد بفعل الحوار الذاتي الداخلي أو بفعل السيل ذي النزعة الانطباعية لتيار الوعي البرغسوني) كهذه النسخ العشر

المتتالية لنص Bing(*) التي نشرها صمويل بيكيت في دفتر الهرن[٢٦] الذي كان مخصّصاً له، وأدوّن بعض الفقرات من ترجمتها الفرنسية النهائية: «كل شيء معلوم كل شيء أبيض جسم عار أبيض طول متر ساقان ملتصقتان مثل المخيّطتين. نور حرارة تربة بيضاء متر مربع غير مرئي أبداً. جدران بيضاء ارتفاع متر طول متران سقف أبيض متر مربع غير مرئي أبداً. جسم عار أبيض ثابت فقط العينان في حركة تقريباً. آثار ركام رمادي شاحب أبيض بأبيض تقريباً. يدان مفتوحتان وجه هزيل قدمان بيضاوان عَقِبان ملتصقان زاوية يمنى. نور حرارة وجوه بيضاء مشعّة. جسم عار أبيض ثابت هوب ثابت مع ذلك: آثار غير واضحة علامات دون معنى رمادي شاحب أبيض تقريباً. (...)

جسم عار أبيض ثابت طول متر هوب ثابت مع ذلك. فقط العينان في حركة تقريباً أزرق شاحب أبيض تقريباً وجه ثابت. دمدمة ضعيفة غير موجودة أبداً على وجه التقريب ثانية ربما مخرج. رأسٌ كرةٌ مرتفع جداً عينان زرقاء شاحبة بيضاء تقريباً بينغ دمدمة بينغ صمت. فم مثل المخيّط بخيط أبيض غير مرئي. بينغ ربما طبيعة ثانية ليس ذلك من الذاكرة أبداً على وجه التقريب أبداً على وجه التقريب. جدران بيضاء لكل جدار أثر غير واضح علامات دون معنى رمادي شاحب أبيض تقريباً. نورٌ حرارةٌ كل شيء معلوم كل شيء أبيض لقاءات وجوه غير مرئية. بينغ دمدمة غير مسموعة تقريباً أبداً على وجه التقريب ثانية ربما معنى ذلك من الذاكرة أبداً

---

(٢٦): عدد ٣١، ١٩٧٦.

(*): حاكية صوتية مدلولها الصَخَب وهي عنوان نص صمويل بيكيت الذي يشير إليه ديديه أنزيو. والحاكية الصوتية الثانية التي تكرّر أيضاً في نص بيكيت هي hop ومدلولها الحضّ على الوثب أو الإسراع في حركة أو عمل مفاجيء. ونحن سنستعمل هاتين الحاكيتين الصوتين في ترجمة النص كما هما دون أي تغيير بعد أن أوضحنا مدلوليهما: بينغ، هوب.

وصمويل بيكيت كاتب إيرلندي، ولد في دبلن عام ١٩٠٦، مؤلف بالانغليزية ثم بالفرنسية لروايات ومسرحيات تعلن عبثية الوضع الإنساني «م».

على وجه التقريب. قدمان بيضاوان غير مرئيتين عقبان متلاصقان زاوية مستقيمة هوب دون صوت مع ذلك. (. . . . .
. . . .)
بينغ ربما طبيعة ثانية وقت واحد أزرق أقلّ قليلاً أبيض في الهواء. سقف أبيض مشعّ متر مربع غير مرئي أبداً بينغ ربما مخرج بسبب ذلك ثانية بينغ صمت. مجرّد آثار غير منجزة معطيات سوداء غير واضحة رمادية علامات دون معنى رمادية شاحبة بيضاء تقريباً موجودة دائماً دون تغيير. بينغ ربما لا ثانية أخرى مع صورة موجودة دائما زمن واحد أقلّ بقليل ذاك من الذاكرة أبداً على وجه التقريب بينغ صمت. (. . . . .
. . . .)
وجوه بيضاء دون آثار وجه واحد مشعّ أبيض إلى مالانهاية وإلا معلوم أن الأمر ليس كذلك. نور حرارة كل شيء معلوم كل شيء أبيض القلب نَفَس دون صوت. رأس كرةٌ مرتفع جداً عينان بيضاوان وجه ثابت طاعن في السن بينغ دمدمة أخيرة ربما لا ثانية واحدة عين كمداء سوداء وبيضاء نصف مغلقة أهداب طويلة متوسّلة بينغ صمت هوب انتهى».

هذا النص الصارم، البسيط الآسر، يكثّف في وقت واحد إشكالية عمل بيكيت الإبداعي واستفهام علماء اللغة، والمحللين النفسيين، ورجال الأدب، والنقّاد، المعاصرين، المنصبّ على تمفصل الجسم والكلام. إنه وصف عالم الإحساسات، والعلامات، والآثار، العالم الذي يسبق اكتساب ضروب الدالّ اللغوية (ولنشر عابرين إلى غياب كل حالة انفعالية ظاهرة في هذا النصّ، غياب يمكنه أن يكون إبانة لضرب من الموقف ذي النمط الفصامي). ويصفه بيكيت بكلمات هي مصادر بصورة أساسية ونعوت توضّحها بعض الظروف، وليس ثمة أي فعل، ولاضمير، وهناك بعض أدوات التعريف والتنكير والعطف وحروف الجر، النادرة، أي محاولة وضع اليد على ماسمّاه فرويد امتثالات الأشياء المفترضة أنها لاشعورية وحدها، إذ اقتصد إلى الحد الأقصى في استخدام امتثالات العمليات،

والتغيّرات، والسيرورات، والتمييز بين المنظومات النفسية (التي يُفترض افتراضاً اعتباطياً أن اللاشعور ليس لديه، بسبب عدم تمثّله لها، امتثال لها، أو على الأقل حضور أو عرض). ومن هنا منشأ مفردات لغة من أول النصّ إلى آخره، وانعدام الترقيم، مفردات قائمة على آليتين، التجاور الإضافي للامتثالات والعودة التكرارية لبعض منها، آليتين ليس من المؤكد أنهما، وحدهما، تستنفدان الفكر الأولي.

٩- نص يرفع الحجاب عن مفعول أم ليست طيبة بكفاية

الواقع أن نص بيكيت يبدو مبنياً حول حاكيتين صوتيتين، هوب وبينغ (والحاكية الأخيرة عنوان عشرة نصوص)، تُقدمان على أن تمارسا مفعول قطيعة، وصدمة، وانفصال في المجموعة الاتصالية (الإضافية والتكرارية) لنعوت محسوسة. إن المحلّلين النفسيين تعلّموا، منذ عهد فيربرن ونّيكوت وبعض الآخرين، أن يكشفوا في هذا النشاز المفاجئ عن مفعولات أساسية لأم ليست طيّبة على نحو كافٍ فيما يخصّ العمل الوظائفي الذهني عند الطفل. إنها أم تعلّم الكلام (شخصيات بيكيت لاتعيش سوى كلمات تستشعرها مع ذلك غريبة[٢٧])، ولكنها أم حاضرة -غائبة، لاحياة وجدانية لها، يعسر عليها التواصل، وهي على وجه العموم لاتستجيب لمايتوقّعه الطفل منها (يشار إليها في النص، دون ريب، بمايلي: «رأس كرة عالية جداً عينان بيضاوان وجه ثابت مسنّ»، وتلك نسخة مطابقة قصصية للمرأة المرضعة اللامبالية التي رسمها بيكون على لوحة من لوحاته). وتكمن المفارقة لدى بيكيت فيمايلي: جعل الكتابة في خدمة الهجمات على الفكر اللفظي (الموضوع، بفعل المجاز المرسل، بدلاً من الأم الهدّامة البغيضة) بصوره المتنوّعة: ذاكرة، محاكمة، تواصل، ترقيم، إلخ، في حين أن هذا

---

(٢٧)- «كلمات، كلمات، حياتي لم تكن قط سوى ذلك، بابل مختلط من ضروب الصمت والكلمات، حياتي، التي أقول منتهية، أو مقبلة، أو مستمرّة دائماً، تنقضي وفق الكلمات، والناس، شريطة أن يدوم ذلك أيضاً على هذا النحو الغريب، إنني كل هذه الكلمات، كل هؤلاء الغرباء، هذا الغبار من الكلمة».

الفكر اللفظي المدمّر دائماً يجد نفسه باستمرار منبعثاً من جديد، مصاناً، منتعشاً في كمونه، مضفيٍ عليه الصفة المثالية في نهاية المطاف (شأنه شأن الأمهات البعيدات جداً). إنه فكر يعقل نفسه ويجهلها (وذلك أمر غير ممكن إلا بامتثالات الكلمات)، كلام يبحث عن أن يحاصر نفسه، بدلاً من أم لاتُدرك، وهم كتابة مسوّرة إذا كنت أجرؤ على قول ذلك.

١٠ - تفوّق الصورة على الكلمة

يعبّر بيكيت بنصوصه، وبيكون بلوحاته، عن الواقع النفسي نفسه. ولكن الأول يصفه في حين أن الثاني يُظهره. فالدافع (الحسد الحاقد الذي يدمّر الروابط، وأعضاء الحواس، والحركة، وأدوات الفكر)، والحالة الانفعالية (عاطفة التخلّي الأصلية أمام غياب جواب شافٍ من جانب الوسط المحيط، وحصر الفراغ -صرخات عبثية تدفع أصابع الكتابة إلى الانزلاق)، موجودان متجاوران لدى بيكون تجاوراً أكبر، رسمُهما يمسّ عدداً كبيراً من المشاهدين مساً مباشراً. أما روايات بيكيت ومسرحه، فلهما حضور محدود وقرّاء ذوو نموذج معيّن من التكوين وطريقة فكرية في رؤية الأمور. فنصّ، كنص بينغ، أكثر عقماً واستهجاناً أيضاً على الرغم من قصره (صفحتان كبيرتان من المجلة) في حين أن بوسع المرء أن يفترض أنه يحدّد مسيرة نفسية لاشعورية تحديداً أكبر. وتفوّق الصورة (التشكيلية) على المكتوب واضح هنا فيما يخصّ القدرة على أن يجعل السيرورة الأولية محسوسة بالنسبة للجمهور. ويعترف بذلك شاعر كإيف بونفوا، ذاته، الشغوف بمصوتيات الكلمات والصور اللفظية: «ألا تشعر أن الأصوات الأفضل إتقاناً، والمختارة اختياراً أفضل بالقياس على الانطباع الذي تحدثه الألوان، لايمكنها أبداً أن تحمل أوهى جزء ممّا تعلمه العين دفعة واحدة»[(٢٨)]؟ ولن يكتسب أي نص أبداً هذه الخاصة القديمة جداً، خاصة الصورة (الذهنية) التي تكمن في أنها تتيح تمثيلاً مباشراً للدافع، عرضاً له، لمصدره، لموضوعاته، لهدفه، ولهذا الممثّل الآخر للدافع، أي للحالة الانفعالية، وفي أنها

(٢٨)- إ. بونّيفوا، «ثلاث ذكريات من سفر»، **مجلة الناقد الجديد**، حزيران -تموز، العدد رقم ١٠٥، ص١٣.

تكشف، بل تولّد، كما في الحلم على سبيل المثال، جانباً كاملاً من السيرورة اللاشعورية التي ترتبط بها الصورة الموما إليها جزئياً.

فالصور المادية (البيانية، والتشكيلية، والصوتية) التي تُحدثها تقنيات الرسم، والرسم الزيتي، والموسيقى، تمتلك، بالتشابه والمدلول، هذه الخاصة نفسها (دون أن تستخدمها بالضرورة). أما الصور الأدبية (التي لاتسمّى صوراً، مع ذلك، في اللغة الفرنسية إلا بفعل اشتقاق استعاري متأخراً ومريب انطلاقاً من الصور المادية ومن الصورة المرآوية) فإنها لاتمتلك هذه الخاصة، ماعدا أنها تمنح الوهم بأنها تمتلكها.

سأتجنّب الخوض في فن الأصوات (والضجّات) التي لاتكاد أبعادها اللاشعورية تبدأ في أن تكون موضع ارتياد من علم دلالة موسيقي تجريبي، حديث هو ذاته، ولأن تجربة الزمن الوجودية، التي يبيّن أسلوب كل مؤلف موسيقي بنية نوعية لها، أشقّ على الإحاطة من تجربة الجِسم في المكان[٢٩].

١١ - المحلل النفسي محكوم عليه بالكتابة

المحلل النفسي محكوم عليه في علاجاته بالكلام، أعني باتّخاذ ضرب من الابتعاد بالنسبة إلى السيرورة الأولية التي يتلقى تأثيرها ويحدّدها للمريض حتى يتعرّف عليها بدوره ويظلّ على بعد كاف حتى يتحدّر منها. إنه بعد أكبر أيضاً فيما يخصّ الكتابة، ماعدا في العمل المبذول (الأدبي بالمعنى الدقيق للكلمة)، عمل الأسلوب الذي يدخل في النص إدخالاً جديداً علامات المعاش الجسدي واستحضارات (بالوساطة) صور نفسية وحالات انفعالية. فالكلام والكتابة تتيحان، على العكس، تعبيراً أكثر صحة، وتماسكاً، وكلية، عن الفكرة التي أصبحت فكرة لفظية. ويكمن هنا تفوّق الكتابة على الفنون التشكيلية أو الموسيقية: إنها هي وحدها يمكنها أن تسلك الدرب الكامل من الصورة إلى

---

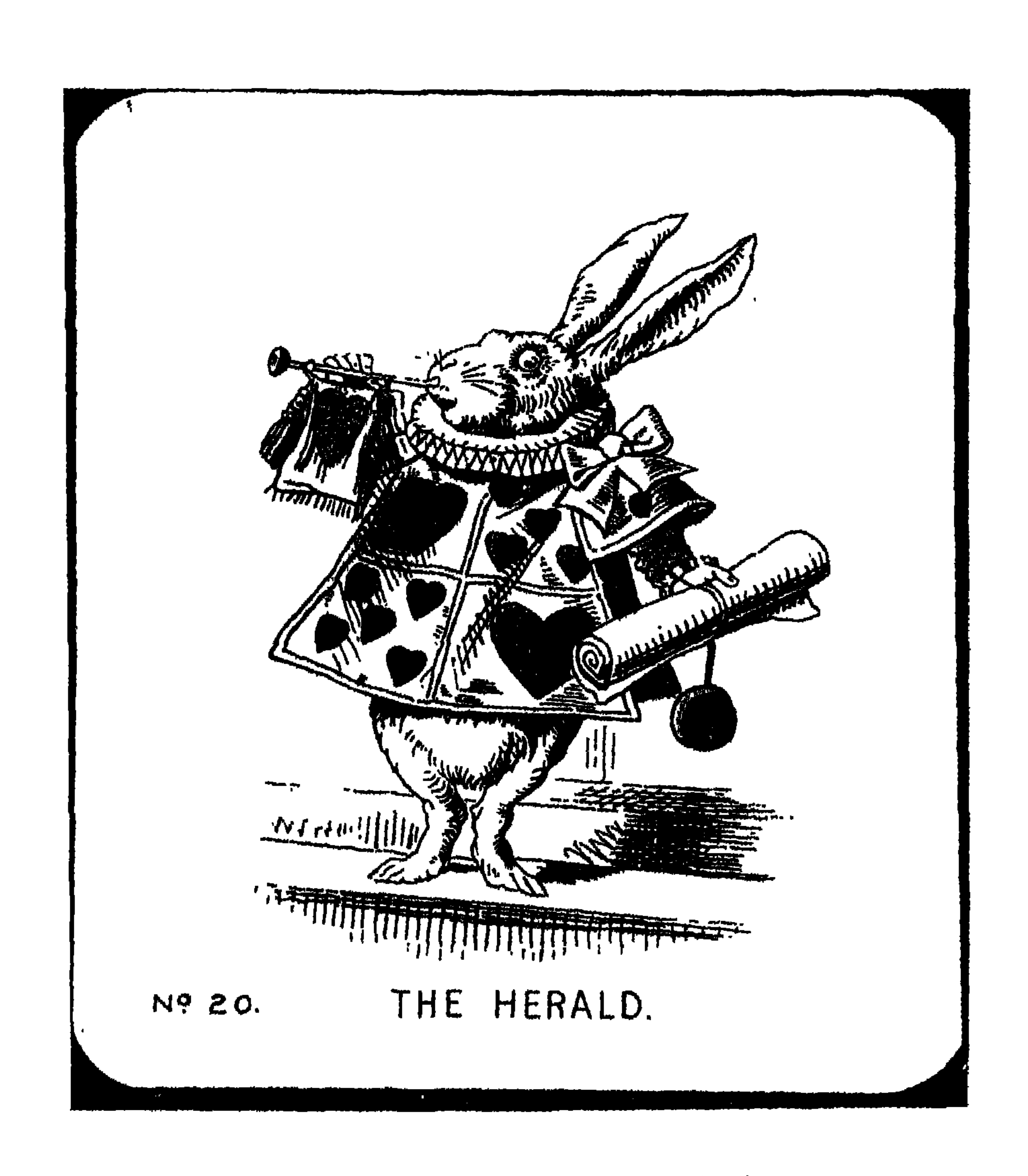
(٢٩)- مقالان لميشيل إمبرتي: «بنية إدراكية للأسلوب الموسيقي» (**نشرة علم النفس**، ١٩٧٧، ٣٠، الأعداد ذات الأرقام من ٤١-٦١، ص٧٨١-٧٩١) و«استيهاما الزمان والموت في تحليل الموسيقى النفسي (**المصدر نفسه**، ١٩٧٨)، يبيّنان أن «الأسلوب الموسيقي امتثال رمزي للزمن» ويبيّنان «كيف أصبح الرمزي الموسيقي، انطلاقاً من دوبوسّي، أكثر نكوصاً، وقدماً، وأصبح يسوده دافع الموت».

المفهوم وتحتفظ لهذا المفهوم بسمة الفكرة الحيّة إذ تنعشه باستحضار الصور الذهنية والحالات الانفعالية التي ذكرتها للتوّ. فعندما يقتضى الرسم الزيتي والموسيقى أن تعبّرا عن فكرة، فإنهما يغوصان في سطحيات القصص الرمزي. ولكن الكتابة تنفي نفسها، عندما تزعم أنها تمحو البعد عن الموضوع، بعد أن تنبني عليه، نفياً بواسطة خديعة ظافرة لدافع التدمير الذاتي.

كان فرويد قد نظّم فسحة عيادته على نحو يتأكّد من هذا البعد المناسب: أن يجلس خلف المريض المتمدّد والمحكوم عليه بالكلام فقط؛ ويتأمل، ويراقب بالنظر، تماثيل صغيرة قديمة تمثّل الموضوعات الداخلية السيئة. وإذا كانت أحلامه التي يحلّلها تحليلاً ذاتياً تتضمّن على الأغلب مأطورات، ولافتات، وإعلانات، وتدوينات بلغتين، وصيغاً كيميائية، وأقوالاً ذات معنى مزدوج، وكلمات -ألغازاً، وأمثلة على خطأ في القواعد اللغوية، وأجزاء من لغز رمزي، ونسخ عينات تنبسط بين صفحات مطبوعة من دراسة أحادية -وباختصار، كل الترسانة التي صنعت فيما بعد النجاح لشريط الرسوم المتحركة -فذلك لأنه كان حائزاً درجة عليا من القدرة، قدرة الكاتب المبدع، التي تكمن في الانتقال مباشرة من الصورة إلى النص، ومن المعطيات الحسّية إلى قانون العمل الوظائفي، ومن امتثالات الأشياء والحالات الانفعالية إلى الصحائف والجملة.

وكما أن المحلّل يوافق على إصدار التعليمات بالكلام، فإن المحلّل يجد نفسه، إذا كان لديه شيء ينبغي له أن يعبّر عنه في ممارسته العيادية، التكوينية أو النظرية، محكوماً عليه بالكتابة، ومحكوماً عليه أن يغبط الفنان على أنه يكيّف مادة أخرى على نحو أكثر مباشرة و«قدرة على التعبير». ليت بوسعه أن يستقبل هذه الضرورة المحدّدة، التي توقظ عدداً لا يُحصى من الطوباويات وضروب الكفّ دون كثير من الضغينة وجنون العظمة، أو الكآبة وأن يقابلها بدعابة وهو يواظب على عمله! فالكتابة ليست سوى الابتسام.

ديديه أنزيو



١٦- يصنّف آلان بيزنسون قصة **أليس في بلاد العجائب** بين القصص التي تخضع للسيرورات الأولية.

الفصل الرابع
الحلم واللاشعور التاريخي
في
الرواية الروسية

لألان بيزنسون، المؤرخ، مدير المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، تكوين متين في التحليل النفسي أيضاً. ومعرفته الكاملة باللغة الروسية وجّهته نحو الدراسة التاريخية لروسيا عبر نصوص مؤلفيها الكبار.

*ويضع ألان بيزنسون، في كتابه المعنون، **القيصرية المدمّرة**[1]، تكوينه التحليلي النفسي في خدمة ثقافة تنوّعُها لا يستبعد عمقها، ولا متانتها. ويمثّل هذا الكتاب تلك المحاولة الأولى -في فرنسا على الأقلّ- لتطبيق التحليل النفسي على التاريخ. ويعرض المؤلف فيه طريقته التي سنجدها أيضاً في مقال نظري نُشر في **الحوليات**: نحو تاريخ تحليلي نفسي». فما يبحث عنه المؤلف، يقول، هو هذا **اللاشعور التاريخي** الذي استشعره ميشيله(*) فيما مضى -ويذكر، في اقتباس استهلالي، هذه السطور لميشيله، التي يثمّن المرء سمتها*

(١)- دار نشر بلون، ١٩٦٧.

(*)- ميشيله (جول): مؤرخ فرنسي (١٧٩٨-١٨٧٤) ليبرالي، أستاذ في الكوليج دو فرانس. كان خصماً للحكومة منذ عام ١٨٤٨. فأقيل من كرسيّه عام ١٨٥١. مؤلف عدة كتب: **تاريخ فرنسا**، **تاريخ الثورة الفرنسية**... مؤلفاته الأدبية مشهورة بغنائيتها «م».

التنبؤية على وجه التقريب: «إنهم بحاجة إلى أوديب يشرح لغزهم الخاص الذي لايفقهون معناه، يعلّمهم مايعني كلامهم، وأفعالهم، التي لم يفهموها. إنهم بحاجة إلى رجل كبروميثيوس، وبالنار التي سرقها تثور الأصوات التي كانت تطفو في الهواء مثلّجة، وتصدر دوياً، ويستأنفون الكلام. بل هم بحاجة إلى أكثر من ذلك: ينبغي لهم أن يجعلوا ضروب صمت التاريخ تتكلّم، وهذه النغمات المرعبة التي لم يعد يقول فيها شيئاً وهي على وجه الدقّة نبراته الأكثر مأساوية».

ويقود البحث في اللاشعور التاريخي ألان بيزنسون إلى أن يمنح العمل الفنّي مكاناً مفضّلاً، والأدب على وجه الخصوص. وهذا الدور الذي عُهد به إليه يرتبط ارتباطاً وثيقاً على هذا النحو بالاستبانة التاريخية التي وضعها المؤلف.

وتسقط الحواجز على هذا النحو، مادام الهدف «إحياء منظومة ثقافية في بنيتها العليا، بين فئات الوثائق، فئاتها المختلفة». ويمضي ألان بيزنسون إلى حدّ ينجز ضرباً من انقلاب القيم في مجال «الاستبطان» التاريخي: فهو يؤثر النصوص الأدبية، التي يأخذها بالحسبان أخذاً أقوى، على الوثائق المسماة موضوعية، المعتبرة في العادة صحيحة وحدها. ذلك أن اللاشعور التاريخي يكشف الحجاب عن نفسه في العمل الأدبي أكثر ممّا يكشفه في الوثائق الأخرى بكثير، وذلك بفضل عبقرية مبدعه. فالأحلام - وسنرى هنا أن الأدب الروسي يقدّم أمثلة عليها لاتُحصى -لاتكشف الحجاب عن لاشعور المؤلف فقط؛ بل ثمة ماهو أكثر بكثير، إنها تُظهر علاقات الشعب الروسي بالقيصر والقانون على سبيل المثال.

ولنوضّح، لبيان النتيجة التي يفضي إليها المؤلف في نهاية هذا

الفصل[٢]، أن ألان بيزنسون، العضو القديم في الحزب الشيوعي، ارتدّ عليه بقوة وخصّص جزءاً أحدث من مؤلفاته للدراسات «السوفيتية».
وتحمل أعماله الأولى، أقلّ بكثير من كتبه الأخيرة، علامة تكوينه التحليلي النفسي. وإذا كانت مواقفه المناهضة للشيوعية هي الآن مرئية جداً في المقال الذي نعرضه هنا، وأياً كانت آراء القارئ الخاصة، فإن المرء لا يمكنه مع ذلك أن يظلّ غير حسّاس بأصالة نهج مجدّد حقاً.

النص

«حلم ملعون! أقسم إن أي شيء في ذهني لم يكن موجوداً، قبل هذا الحلم المقزّز، يشبه على الإطلاق هذه الفكرة المخجلة! [. . .] وأعني أن كل شيء كان في حالة الرشيم منذ زمن طويل، ويرقد في قلبي المنحرف، في **رغبتي**[٣]، ولكن القلب كان لايزال يمنعه الخجل، في حالة من اليقظة، وكان لايزال في حال من عدم الجرأة على أن يتصوّر شيئاً مشابهاً تصوراً شعورياً. أما في الحلم، فإن النفس، على العكس، كانت قد عرضت وبسطت من تلقاء ذاتها كل ماكان موجوداً في الفؤاد، بوضوح كامل وفي لوحة تامة جداً». إن المراهق في دستوفسكي هو الذي يتكلّم. من أي شيء صُنعت هذه الرغبة؟ ماالذي يسبّب الخجل؛ بأي شيء يبسط الحلم كل مايوجد في الفؤاد (وفي الرواية) في لوحة تامّة جداً، ذلك مايبقى عليّ أن أقوله. وأعترف أن استقصائي كانت توجّهه إقامتي في بلاد عنوان بعض الروايات فيها **كابوس المكيّف** أو **حلم أمريكي**، وماكان يحدث الآن في بلادي، «ثورة» كأنها الحلم، كأنها المجرى العادي للتاريخ، ولكنه على نحو مرئي أكثر، لأنه مضغوط في الزمن وعنيف، ضرب من تحقيق رغبة.

ولن أعالج العلاقة بين الحلم والشعر، لأنني لاأعلم على نحو جيد جداً ماهية الشعر فيما عدا أن سلطته تُمارس على المنطقة نفسها، منطقة

---

(٢) – مستخلص من كتاب تاريخ الأنا وتجربتها (فلاماريون)؛ مقال عنوانه «وظيفة الحلم في الرواية الروسية».
(٣)– دستوفسكي هو الذي وضع الكلمة بالحرف البارز

النفس الإنسانية التي هي أيضاً منشأ الحلم. فالحلم والشعر يشتركان في أنهما يحجبان ماقيل في ظلّ خطاب آخر، يحجبانه على نحو جيد جداً بحيث لايمسك بسره القارئ ولا الشاعر. ويمضي الأمر على نحو مختلف في الرواية التي هي السرد الواضح لضرب من زوال الوهم وتتضمّن بانتظام تاريخ رجل ينتقل من الجنون الى العقل، من الجريمة إلى القانون، من الكذب إلى الحقيقة، من الأنا الضائعة إلى الأنا الحقيقية. وقليل الأهمية إن كان الانتقال مخفقاً، مادام الموت المادي عندئذ أو المعنوي للبطل يؤكد العبرة من الرواية في ظلّ صورة سلبية.

١ - لماذا تمنح الرواية الفرنسية مكاناً قليل الأهمية للحلم؟

إذا كانت كل رواية على هذا النحو يمكنها أن تتّخذ عنوان **الأوهام الضائعة**، فإن بوسع المرء أن يتساءل إن كان الجنس الروائي ليس خصماً للحلم. وإذا كان الجنس الروائي يعلن أن تحقيق الرغبة متعذّر، فإن الحلم ليس بوسعه أن يمثل فيه إلا بوصفه جسماً غريباً. وبهذا الصدد، فإن المكان الممنوح للحلم يمكنه أن يفيد في تصنيف الفصائل الكبرى للرواية الأوروبية. ويكتب ألبير بيغان قائلاً إن الرومانسية الألمانية جعلت من الحلم طريقة منهجية تتيح بلوغ منظر كونيّ، بلوغ ماء بدئي يغمر العالم المحدود للمرئي والذات من كل جانب: تقنية صوفية ضلّت طريقها، تقنية لاتبتغي وجه الله بل واحداً وراء الخلق، سائلاً نخطياً، مرحلة نهائية تبلغها الرغبة وهماً. ولهذا السبب كانت الرواية ضعيفة الثقافة أو كانت الحدود التي تفصلها عن الشعر غير واضحة المعالم إلى حدّ مدهش. وينطبق الأمر نفسه في بعض الأحيان على الرواية الشعرية الانغليزية. فالحلم غير معزول، بل يغمر الرواية كلها. ودليل رواية **دافيد كوبرفيلد**، ورواية **بنديتّيس** يمكننا على نحو من الأنحاء أن نلخّصه كمايلي: من الأم إلى الأم. **وجين إير** منتفخ كله برغبة أنثوية بصورة نوعية تبرز في بعض الأحيان بروزاً هو من القسوة بحيث تتعرّض الرواية إلى خطر الانفجار. ويبدو **أليس في بلد العجائب** أنه يخضع

لـ«السيرورة الأولية». وكان المجتمع في انغلترا القرن التاسع عشر يحترم القانون احتراماً مفرطاً في مغالاته، القانون ذا القوة الكلية. فالرواية تدافع عندئذ عن حقوق الحلم، وهي مشبعة بالغنائية.

ووجدت الرواية الكلاسيكية مكانها المفضّل في بلدين كان القانون فيهما موضع معارضة، في فرنسا التي كانت قد كابدت الثورة من زمن غير بعيد، وفي روسيا التي ماكفّت، منذ عهد بوشكين حتى عهد بيلي، عن التفكير بثورتها. وفي البلدين، وضعت الرواية نفسها في خدمة القانون. وليس من الضروري أن يكتب الروائي، كبلزاك، في ضوء الدين والملكية حتى يكون منتهك القانون جوليان سوريل، إيّما بوفاري، معاقباً، أو أن يكون ضائعاً من لم يتقن إيجاد قانونه، كسوان. ولكن الرواية الفرنسية تمنح الحلم نصيباً ضئيلاً جداً مع أنها أو لأنها تندرج دائماً بين أكثر النجاحات الشعرية في اللغة رفعة. فإذا صرفتُ النظر عن **أوريليا** -التي ليست رواية- وعن **القديس جوليان الممّرض** -وليست رواية أبداً- فإنني لاأرى إلا القليل من الأحلام، محليّة دائماً ومرجعها الشخصية التي تحلم لامجموع الرواية. وعلى هذا المنوال، على سبيل المثال، حلم سوان في رواية **البحث عن الزمن المفقود**، وحلم فريديريك في رواية **التربية العاطفية**.

٢ـ فرضيتان بالنسبة للحلم في الرواية الروسية

لابدّ للمرء، حتى يثّمن وظيفة الحلم العجيبة في الرواية الروسية، من أن يعرف وظيفة الرواية بصورة عامة في الحياة الروحية للأمة. وأقترح فرضيتين. الأولى أن مهمة الأدب في روسيا القرن الثامن عشر كانت المساهمة في العمل العام لتحسين البلاد، بخط التأليف البتروفي، خطه نفسه. وعندما كان لومونوسوف وفونفيزان يمثّلان مسرحية Malherbe، وكل منهما موليير روسيا، كانا كقصور بيترسبورغ، الآبدين النموذجيين لروسيا الجديدة المحسودة وموضع الإعجاب من كل أوروبا. ولكن هذا

التصور للكاتب بوصفه «مهندس النفوس» كان يثير مقاومة كل روسي قلق على أن يظهر جدارة الحياة الخاصة وقيمتها في وجه الحياة العامة والخدمة الإلزامية. فثمة على هذا النحو، كما أشار إلى ذلك سيدنه موناس، إلهامان يتنازعان، منذ زمن بوشكين، نفس الشاعر، الإلهام الامبراطوري والإلهام الصميمي، إلهام بترسبورغ وإلهام القرية، إلهام العالم والأباطيل وإلهام عامة الناس والغنى الحقيقي، جانب أونيغين وجانب تاتيانا. وهكذا يتقابل خارجي للحياة وداخلي، وعندما الثاني يغزو الأول فإن ذلك ربما يكون على الصورة الأكثر اتصافاً بالداخلية لدى الإنسان، صورة الحلم. وفي لحظة الاختيار الحاسم الذي يسم دخول تاتيانا وغرينيف وراسكولينكوف في الحياة الاجتماعية، يحلم هؤلاء، ويحلمون دائماً بمشاهد ريفية، قريبة من المنزل الأسري، فالاقتلاع من الأسرة تعوّضه هنا رابطة معقودة مع البيت. وعندما سيضع الثوريون ذلك الإلهام الامبراطوري في خدمتهم ليؤمّنوا إصلاح الأنفس الاستبدادي، يتوطد الحق بالحياة الخاصة ضدهم ويشقّ العالم الداخلي المكبوت طريقه في الأحلام والهلوسات لدى إيفان كرامازوف وهيبوليت تيرنتييف.

والفرضية الثانية أكثر ريبة من أن تسمّى بهذا الاسم. وماحدث في الأدب الروسي خلال القرن التاسع عشر يبدو لي شبيهاً بماحدث في فرنسا بداية القرن السابع عشر عندما كان القديسون والكتّاب العباقرة قد وضعوا من جديد أسس الحياة الروحية واللغة. ففي الأمّتين مسيحية قديمة، ولكنها أصبحت ضعيفة ويسودها الالتباس، ديانة وجب عليها أن تحدّد نفسها مجدّداً وتكتشف منبعها في مواجهة عالم جديد لم يكن قط عالم المسيحية. وهذه المعركة ضد الزندقة جعلت من غوغول ودستوفسكي مماثلين لباسكال وفرنسوا دو سال روسيا. فما يميّز الروسي من بين رومانسيي أوروبا جميعهم هو الأرثوذكسية، الوفاء المسيحي، التي جعلته أقرب إلى الغزو الصوفي البيرولي أو السالازي منه إلى مجرّد الاندفاعة اللاعقلانية. وذلك

لايعني أن الرواية الروسية شبيهة برواية العصور الوسطى، برواية كرواية **البحث عن القصعة المقدسة** القائمة إلى حدّ واسع على الأحلام وتفسيرات الحلم. والواقع أن رمزية الحلم في هذه الرواية الأخيرة أضفيت عليها الصفة المسيحية إضفاء كاملاً بحيث تقاوم كل تفسير للتحليل النفسي، في حين أن هذا النموذج من التفسير في الرواية الروسية ممكن على الأغلب وميسور. ولكن ذلك هو الذي، ربما، جعل من الحلم، في اقتصاد الرواية، هذا المكافئ للمعجزة في الحياة الواقعية. وكما أن المعجزة ليست، في أرثوذكسية صالحة، مخالفة لقوانين الطبيعة ولكنها اللحظة النادرة جداً التي تكشف فيها أكثر قوانين الطبيعة عمقاً وعمومية عن نفسها إلى الناس الجديرين بها، كذلك الحلم فهو ظهور ويعلن في نسيج الرواية المستمرّ أن الحجاب سيبتعد للحظة.

٣- مثال: حلم غرينيف

لن أحصي كل أحلام الروايات جميعها، ولكنني سأقتصر على بعض الأحلام التي تشكّل بينها مجموعاً ذا دلالة. ولكن عليّ أن أقول كلمة عن نمط القراءة. فليس تفسير تحليل نفسي للحلم أمراً ممكناً إلا إذا ساهم الحالم، بتداعياته، في مادة إضافية(٤). وتتيح هذه المادة الإضافية أن نفرز ونستخلص، مع درجة معقولة من احتمال الحقيقة، حزمة من المعاني الممكنة معاً. وفي هذه المادة، في حالة الحلم الأدبي، يساهم سياق الرواية، والروايات الأخرى للمؤلف نفسه عند الضرورة، بل لمؤلفين سابقين له ولاحقين أيضاً ينتمون إلى الثقافة نفسها. ولاينبغي أبداً إحالة الحلم الأدبي إلى المؤلف، أعني أن نأمل وجود تفسير في الظروف المعروفة لسيرته الذاتية، ذلك أن مانعلمه عن عمل أدبي وما نعلمه عن حياة ينتميان إلى نسقين من المعرفة لايمكننا التوفيق بينهما على وجه التقريب. ولكن علينا أن نحيله إلى

(٤)- الواقع أن المحلل النفسي يمكنه، في حالات كثيرة، أن ينيب تداعياته الخاصة مناب التداعيات الناقصة، شريطة أن تكون التداعيات الخاصة قد أيقظها الانفعال الذي أثاره هذا الحلم لديه: ونقول، بعبارة أخرى، حين يستخدم تحويله المضاد.

العمل الأدبي ذاته، ومنه إلى الثقافة. وقليل الأهمية في الوقت نفسه أن الحلم كان بالفعل قد حلم به بوشكين أو دستوفسكي، أو مبتكراً كلياً -وذلك مايبدو لي أنه الحالة الغالبة. فالحلم أسلوب من أساليب الأدب وينبغي لمدلوله أن يكون على هذا المستوى.

ولكن أية جدوى يمكنها أن تكون عندئذ لتفسير بالتحليل النفسي في رتابته الحتمية؟ إنه يفيد، في رأيي، في أنه يضع شيئاً من النظام في الركام الملتبس لأحلام غامضة ويقيم بين الحلم وسياقه تلاحماً يفلت في معظم الأوقات من شعور القارئ والكاتب.

ويرمز الحلم إلى واقع كلي ويحوز بالتالي ضرباً من لانهائية المعاني. وكون تفسيره ممكناً بعبارات جنسية أمر لايقتضي أن علينا تقليصه إلى هذا المستوى، ولكنه يطرح مبدئياً، على العكس، بالنظر إلى أن هذا المستوى موجود فيه وهو الأصعب منالاً على القارئ والمؤلف، أن المستويات الأخرى موجودة فيه هي أيضاً؛ وأن من المحتمل أنه ناقص وغير صحيح إذا كان هذا المستوى غائباً. ولاتستنفد النص قراءةٌ تحليلية نفسية، ولكن بوسعها أن تقوم مقام حجر المحكّ. ويمكنها أن تكون العنصر الذي يثبت صحة الحلم.

وليكن الحلم حلم غرينيف الأساسي في رواية **فتاة القائد**. غرينيف غادر من زمن قريب بيته مسقط رأسه بفعل أمر غير صريح صادر عن أبيه، وثمة متسكّع يعرض خدماته، عندما ضاع في عاصفة ثلجية، ليقوده. وينام غرينيف في زلاّجته ويحلم. ويبدأ الحلم بإلغاء الطرد الأبوي: ويعود إلى المنزل، وتستقبله أمه على درج المدخل استقبالاً لايخلو من إحساسه بحَصَر العصيان. وتقوده إلى أعمق غرفة في خلفية المنزل، إلى غرفة الزوجية، قرب السرير حيث أبوه، تقول، يحتضر ولكنه فلاح ذو لحية سوداء بدلاً من الأب. ويرفض الطفل أن يتعرّف عليه مع أن أمه تدعوه إلى ذلك. «عندئذ يقفز الفلاح من السرير، ويمسك بفأسه الموجودة وراء ظهره ويشرع في أن يلوّح بها في الجهات جميعها. وكنت أريد أن أهرب. . . ولم يكن الهرب بوسعي. فالغرفة كانت مغطّاة بالجثث؛ وكنت أترنّح على الأجسام وأنزلق

في مستنقعات الدم. وكان الفلاح المخيف يناديني بصوته المداعب: لاتخش شيئاً، كان يقول لي، تعال لتتلقّى مباركتي. واستحوذ عليّ الرعب والريبة، واستيقظت في هذه اللحظة».

٤ - من قانون الأب إلى مخالفة تحريم غشيان المحارم

إذا أصغينا إلى هذا الحلم كأنه حلم عيادي، فإنه من أكثر الأحلام وضوحاً. إنه يحيل إلى المشهد «البدائي»، أي إلى هذه الكوكبة الاستيهامية حيث يكتشف الطفل من جماع الأبوين، في ضرب من الامتثال سادي هنا، ذلك الفارق بين الجنسين، وبالتالي جنسه والتهديد الذي يضغط عليه. ويقتلع غول الليل، ذو الفأس المشوّهة، القضيب المعار إلى الأم حتى هنا. ويتأمّل الطفل هذا المشهد، مفتوناً لأن هذا الغول هو ماكان يريد أن يكون، ومذعوراً لأنه يمكنه أن يعاني العنف نفسه. وهكذا يكون ملزماً بالاختيار بين أمرين، اختيار يتوافر لغرينيف: أيتوحّد بهذه الصورة العتيقة، صورة الأب كما تدعوه إلى ذلك أمه ورغبته؟ ولكنه في هذه الحال يتعرّض إلى خطر الموت هو نفسه ويعرّض إليه موضوع رغبته نفسه. أم يتخلّى، ويحترم قانون الأب المشروع لقاء إحباط مؤقت ولكنه يتيح له أن يبلغ سن الرشد؟ وستكون ماريا والمجد العسكري هما المكافأة. والرواية المصنوعة من تردّد الشاب بين بوغاتشيف والسلطة المطلقة تكرّر، على المسرح المكبّر للحياة الاجتماعية، ذلك الاستدلال الذي يُمثّل على المسرح الداخلي. وهكذا يستمدّ الاقتباس الاستهلالي، الذي كان بوشكين قد اختاره للفصل الأول، تسويغه: «ولكن من أبوه؟» إن على غرينيف، وعلى أي رجل، أن يحسم الموضوع.

فهذا الحلم يشغل إذن، في الرواية، وضعاً مركزياً. ولكن الوضع الحلمي ذاته يكوّن، بواسطة النقل، نواة رواية **الجريمة والعقاب**. فالفلاح أصبح سائساً، والسرير والغرفة الزوجية عربة نقل وضواحي ملهى، والأم فرساً هزيلة. وعذاب الحيوان، عذابه البطيء، وجلدات السوط التي تصيب العينين وضربات مقرني العربة الطويلين السميكين، وأخيراً ضربات معول نافذ -بالنظر إلى أن عضو الذكر هو المصطلح المراقَب في هذا التعاقب المتخيّل- تكافئ المذبحة التي ارتكبها

الغول ذو اللحية السوداء. وعلى الصبي الصغير أن يختار، هنا أيضاً، بين الوحش الليلي الذي يعلن حقه («إنه ملكي!»، يصيح ميكولكا) والأب المندثر، الشبحي، الذي يظهر في هذا المكان الوحيد من الرواية، والذي قاد الطفل إلى المشهد الذي يصعب تحمّل رؤيته. وثمة خيط من خيوط الرواية هو التوحّد المتتالي للبطل بوجه القاتل، ثم بوجه القانون. وسيكتشف البطل هذا القانون الأبوي، الذي يقصي ولكنه يؤسّس، في النظام المدني من خلال بورفير، ثم في النظام الإلهي الذي يجد البطل في سونيا مستودعه. فالتخلّي عن الرغبة، كما في الرواية الأخرى، هو الشرط التمهيدي لتحقيق الحب. إن الطالب إنما يجد الحرية وسونيا في غياهب السجن عندما قبل العقاب أخيراً.

وحلم الفرس يتكرّر في الرواية بعد بعضٍ من الصفحات. والمتخاصمان هما المستأجرة وصفّ ضابط من الشرطة هذه المرة. إنه يرفسها ويصدم رأسها بدرجات السلّم. فالمستأجرة ورجل الشرطة وجهان أقرب إلى نموذجهما الفرس والسائس، ولهذا السبب يعاني راسكولنيكوف «إحساساً يتعذّر احتماله برعب لاحدود له لم يكن قد عاناه قط». وكان المحتوى يكاد يفتح الأبواب من العاج أو القرن التي تحرس النوم. واستخدم دستوفسكي، ليعبّر عن الفرقعة الهائلة التي ترافق المشهد البدائي، تلك الكلمات التي استخدمها بوشكين، نفسها على وجه التقريب، ليرسم دخول عصبة من قطّاع الطرق الى المدينة، وذلك قصص رمزي بدوره لنيفا التي تخرج من السرير مندفعة. ويرتسم على النحو نفسه تداعٍ من الصور المتواترة لدى كلا الكابتين: تدخّل مخالفة القانون الأوديبي، والثورة، وصعود المياه الكارثي. وسنرى هذا التداعي في حلم سفيدريغايلون.

وتنتهي الأمور إلى نهاية جيّدة بالنسبة إلى غرينيف وراسكولنيكوف. ويفقد أبطال آخرون سلامهم. ويعاني بعضهم العقاب الواضح إذا صحّ القول ودون لبس، عقاب المخالف: على غرار بوغاتشيف الذي أُنذر منذ زمن طويل بقدره. ولكن المرء يشعر، لدى آخرين كستافروغين، بإخفاق أكثر جذرية، بغياب النعمة الذي يصيب في البداية مشروعهم، مشروع العجز، ويزرع الموت في قلب حياتهم.

٥- أمّان قضيبيتان تحتفظان بسرّهما

حلم راسكولنيكوف الثالث يمكنه أن يقدّم لنا معلومات عن هذا العجز. فالطالب يجد نفسه مجدّداً في منزل الجريمة. وهناك، تجلس على كرسيّ عجوز صغيرة سيئة. ويتناول بكل هدوء فأسه ويضربها على القَذال مرة، مرتين. ولكنها لاتتحرّك: «طأطأ عندئذ حتى أرضية الغرفة ونظر إليها من الأسفل إلى الأعلى؛ نظر إليها واعتقد أنها ماتت؛ وكانت العجوز جالسة وتبتسم». ويدخل جمهور، يضحك ويهمس. إنه يريد أن يهرب، ولكن الجمهور يسدّ عليه درب المرور. ويتسمّر هو ذاته في مكانه؛ ويريد أن يصرخ ويستيقظ. إنها مرحلة من مراحل الشفاء في سياق الرواية. ويكتشف راسكونيكوف أن قتلها غير مجد، فليترك حياً، في داخل نفسه، مااعتقد أنه قتله في الخارج. ولكن الحلم يصله ببطل آخر يشبهه شبهاً بدقة: هيرمان في رواية **سيدة البستوني**. وأحسّ كلاهما أن الدخول في الحياة كان يرتبط بمبارزة مع عجوز ينبغي لهما أن يقتلعا منها شيئاً، سراً، مالاً. ولكنهما تبيّنا، عندما بلغا مأربهما، أنهما لايملكان شيئاً. وفي مواجهة يتأمّل فيها هيرمان، من الأعلى إلى الأسفل، الكونتسة في تابوبتها، ويتأمل راسكولنيكوف، من الأسفل إلى الأعلى، العجوز الجالسة على كرسيّها، يكتشفان أنهما مخدوعان وأن ثمة من سخر منهما. ولكن هناك، من القصة الخيالية إلى الحلم، تدرّج نحو مركز حدّدت الميثولوجيا معالمه في ظلّ المبارزة بين أوديب والسفنكس. والطفل، الذي تخيّل الأم حتّئذ مالكة القضيب، يتبيّن أنها لاتملكه، أي أنه يحرمها منه لاشعورياً، ويقتلعه بعنف. وهذا الغزو الوحشي لأداة القوة (قضيب، مال، سر) ينبغي له أن يتيح للبطل الرومانسي أن يطرح نفسه غازياً. ولكنه سرعان مايكتشف أنه لم يغز شيئاً، ذلك أن أي شيء يُغز لم يكن له وجود على وجه الإجمال. إنه ضرب من العدْو وراء ابن مقرِض(*)، ولكن ابن مقرض يعدو دائماً. ويُغلب راسكولنيكوف على أمره بالمعنى الحقيقي للعبارة، وتزلّ قدم هيرمان فيسقط منقلباً على قفاه. وأوراق

(*)- ابن مقرض: حيوان من رتبة اللواحم يُصاد به «م».

اللعب الثلاثة -التذكير برمزية العدد٣ الشائعة، التي هي لازمة النبأ، غير مجدٍ- أوراق اللعب الثلاثة كاذبة. فالبطلان مهزومان في الالتحام جسماً لجسم.

ويمكننا، في هذا الاتجاه، أن نكشف عن معنى من معاني العنكبوت الذي يرتبط بالشر في روايات دستوفسكي ارتباطاً منتظماً. فعندما يترك ستافروغين ماتريوشاتموت، إنما ينظر إلى عنكبوت صغيرة حمراء تلعب تحت أشعة الشمس. وفي حلمه **العصر الذهبي**، عندما غاص مجدّداً، غوصاً معجزياً، في هذا الزمن القديم جداً حيث «كان قلبه قادراً على المحبة»، يتذكّر العنكبوت الصغيرة الحمراء فجأة ويتذكر «شيئاً حاداً» ينفذ إليه. وتخاف ليزا أن تقوده يوماً إلى مكان تسكنه عنكبوت كبيرة جداً بحجم إنسان. و«سنقضي حياتنا كلها ننظر الى العنكبوت ونحن نرتجف من الخوف. وإلى ذلك إنما سيتقلّص حبنا».

وإذا علمنا أن كل النساء يمتن حول ستافروغين إلا المرأة التي كان عليه أن ينفصل عنها ولكنه لم يجابهها أبداً، وعندها شنق نفسه، فإننا نرى أن فارفارا، أمه، والعنكبوت الصغيرة أو الضخمة، لايشكّلان سوى رمز واحد؛ وأن العنكبوت ترمز هنا إلى ماكانت ربما ترمز إليه في **التوسّلات** وفي **أغاممنون** لإشيل ولدى، بالتأكيد، مرضى أبراهام (الذي تعرّف أول من تعرّف على انتظام هذا الرمز)؛ وترمز إلى المرأة الخانقة، المسيطرة، وإلى الأم «القضيبية»، وإلى السفنكس[(٥)].

(٥)- ينفي صديقٌ لي ذو ثقافة متينة وفكر رزين، نفياً بقوة، أن تكون هذه الإلماعة، التي لفت نظري إليها جورج ديفيرو، موجودة عند أشيل. هاهو النص: **المتوسلات**، ٨٨٣-٨٨٧، ترجمة غروجان؛ جوقة من فراشات النهار: «أويو، أبي! خداعٌ عون التماثيل. فالعنكبوت تجرّني خطوة فخطوة. الكابوس، الكابوس البغيض». -أغاممنون، ١٤٩٢-١٤٩٣ و١٥١٦-١٥١٧، ترجمة غروسجان. يقول المغنّي إلى كليتمنستر بصدد جثة أغاممنون: «أنت ترقدين في هذا النسيج من العنكبوت، إنك أسلمت روحك لقاء كونك قد ارتكبت قتلاً ينتهك الحرمات المقدّسة». وليس بوسعي أن أستأنف المناقشة. إنها ستبيّن الصعوبة التي يعانيها المحلّل النفسي في إيصال مايعتقد أنه يعرفه، أو بالحري، في الحالة الحاضرة، مايظن أنه يعرفه. ذلك إنني أشاطر جورج ديفيرو مع ذلك ريبته، مهما كانت أدلة هذا الصديق قوية ومتينة.

٦- من أريد أن أكون؟ صورة «الأبوين موحّدين»

لننتقل الآن إلى حلم إبوليت.

سيموت العدميّ قبل أن يعيش. وينصحه الأمير ميشكين أن ينتقل إلى بافلوفسك لأن أحلامه ستتغيّر هناك. إليكم إذن حلمه الذي يتكرّر «مئات المرات». فهو في غرفة، انتقل إليها أكبر من غرفته، وأجمل، حيث سريره، سرير عريض. ولكن حيواناً يزحف في هذه الغرفة، يسمّى أحياناً **الوسخ أو الوساخة**. إن له صورة المذراة الثلاثية على نحو غير واضح، وكأنه سرطان ذو قوقعة، طوله عشرون سنتيمتراً، يدقّ باتّجاه الذنب. وثمة، على الرأس، وعلى كل قائمة، وعلى الذنب، زوج من الهوائيات، وإبرتان سوداوان متينتان. ويركض الحيوان عبر الغرفة وأعضاؤه تتلوّى كالأفاعي. ويخاف إبوليت أن يعضّه الحيوان، ولكنه يعلم أن هذا الحيوان السّام يكوّن **سراً خفياً** ويتساءل من أرسله، وماذا يراد أن يُصنع به وفي أي شيء يكمن السر الخفيّ. ويفكر في اللجوء إلى السرير، ولكنه يخشى أن ينزلق الحيوان تحت الوسادة. ودخلت أمه في هذه اللحظة يصحبها صديق (لم يُسمّ)؛ وتطارد الحيوان ولكنها لاتشعر بأي خوف. وأدخلت عندئذ كلباً كبير الحجم ترنوفيا(*)، ذا شعر أسود طويل وكثّ. ويُصاب الكلب نورما (أو الكلبة: **سوباكا**) بالشلل من الخوف، ولكنه ينتهي إلى أن يمسك الحيوان بـ«خطمه الهائل الأحمر»، مستخدماً «أسنانه المعوجّة المرعبة». ولكنه معضوض وصورة الحلم الأخيرة هي صورة جسم البهيمة القذر نصف المسحوق، الذي يسيل منه على لسان الكلب سائل كثيف أبيض وكأنه «بنت وردان مسحوقة».

ومثل هذا الحلم يقاوم التوضيح الكامل. ونحن نعلم قليلاً من المعلومات عن إبوليت ورواية **المعتوه** وهي في مجموعها، بالنسبة لي على الأقل، أكثر روايات دستوفسكي غموضاً. ويبدو لي واضحاً مع ذلك أن السر الخفيّ الذي دُعي إبوليت لتأمّله هو **السر الخفيّ** الذي يتمّ في غرفة الأبوين (ذلك الذي تأمّله غرينيف في حلمه الخاص) وتعرفه الأم الآن

(*)- ترنوف: مقاطعة في روسيا «م».

وصديقها غير المسمّى. ولكن الريبة تنصبّ على الفارق بين الجنسين. فهل العقرب المقزّز هو عضو الذكر فقط - كما يوحي بذلك إيحاءً قوياً شكله ومحتواه الخِلْطي - أو عكسه أيضاً أي الغياب المتعذّر احتماله، غياب الخصاء، كما يمكن أن تشير إليه الأعضاء التي تتلوّى في كل اتجاه وكأنها الأفاعي حول الرأس المرعب لمدوس(*)؟ وهل الكلب ذكر أم أنثى؟ جنسه واسمه بالمؤنث؛ إن الأم هي التي استدعته. فماذا رأى إبوليت بعبارة أخرى؟ أهي معركة أقتلعت فيها الأم (على صورة كلب) عضو الذكر الأبوي، بالنظر إلى أن الخطم نسخة من استيهام مشترك جداً، هو الفرج المسنّن؟ وهل رأى بالحري معركة الأب وهو نفسه مع الأم القضيبية (مواجهة بين اللسان والعقرب)، ولكنه لايخرج من المعركة خالياً من جرح؟ التفسيران لايستبعد أحدهما الآخر إذا سلّمنا أن المشهد البدائي يعرض الأبوين غير متمايزين كالحيّتين المتشابكتين اللتين فصلتهما تيويزيا بضربة عصا منذ أن رأتهما. ولكن إبوليت، شأنه شأنه سترافروغين، متوقّف عندئذ بفعل عدم انحلال المشهد البدائي، مكبوح، مثبّت في مرحلة الريبة. وإذ يخضع حلم إبوليت إلى ضرب من قانون الانسجام، فإنه بإبهامه يتّفق مع إبهام مجموع الرواية، إبهام لم يُرفع قطّ. وقد يكون ذلك أمثولة الحلم الأدبية: إن حلماً واضحاً يقابل رواية واضحة وأن اللبس، ربما المقصود، في رواية يؤكده حلم يتكتنفه اللبس.

هذه الريبة، هذا اللغز غير الموضّح، موضوع مجموعة من الأحلام. من أنا؟ من ينبغي لي أن أصبح حتى أكون أنا ذاتي؟ امرأة -يجيب حلم تاتانيا أن ذلك ممكن ولاريب. إنها تعبر السيل الذي يغلي في الثلج؛ ويتبعها دبّ، هائل الحجم، شعث الشعر، يذهب بها إلى خيمة مليئة بالمسوخ يتصدّرها إوجين زونيغين في مأدبة. ولم تعد تاتانيا الآن خائفة. وبوصفها فضولية، فإنها تفتح الباب. «إنها لي»، يصرخ أوجين المرعب وذو النزعة إلى الملكية بقدر ماهو ميكولكا الفرس. إنه حلم عابر، واضح ولايتكرّر، شأنه شأن أحلام بوشكين جميعها.

(*)- مدوس (Meduse): جنس حيوانات بحرية هلامية تضيء في الليل «م».

٧- ريبة تضغط على هوية الحالم الجنسية

كم هي مبهمة أحلام **المراهق**! تقذف الشمس أشعة مائلة، وتعلن عادة لدى دستوفسكي أكثر الأسرار الخفيّة رعباً. أركادي موجود في نُزُل توشار، وهو في أوج عزلته وشعوره بأنه مهجور. ولكن هاهي زائرة، إنها ماما التي تجلب برتقالاً ورغيفي خبز أبيضين صغيرين: أية صورة أكثر شفافية لثديي الأم؟ وتصعد عندئذ ذكرى -حجاب رائعة ترتسم خلفها ارتساماً جانبياً تلك اللذة القديمة جداً للرضاع يليها قذف المنيّ: وتجعله الأم يتناول القربان المقدس في كنيسة القرية في اللحظة التي كانت حمامة تعبر خلالها القبّة. ولكن الطفل، الذي وضُع بذلّ في خدمة توشار الذي يركض وراءه وهو يمسك بيده فرشاة حتى ينزع عنه أوهى غباره، لايقبل الهدايا ولاالحنان، وينظر إليها نظرة كره كما لو أنه كان يقول لها: «خدعتِني، واستسلمت للأب، إنني الآن أنتقل إلى جانبه». ونحن نمسّ هنا المنحدر الجنسي المثلي للنزاع الأوديبي، منحدراً يحتلّ مكاناً كبيراً بقدر ماهو خفيّ في روايات دستوفسكي. ولكن الأم اللطيفة تنحني بخشوع حين يرنّ جرس. وتحيي تحية عميقة، بطيئة وطويلة؛ ثم تقدّم إليه منديلاً ذا مربّعات، معقوداً بقوة، لم تفلح في أن تفكّ عقدته. ويقبله أركادي. إنها أعادت إليه رمزياً رجولة كان على وشك أن يفقدها. أأكون رجلاً أم امرأة؟ فعقدة المنديل تكافئ الوثيقة السرية الشهيرة التي يستعملها كسلاح غواية وسُرقت منه في نهاية المطاف. ولكن مثل هذا السر باطل ولاقيمة له كما خبر هيرمان ذلك من قبل. وفي حلم ثان، تسخر أكماكوفا منه سخرية وقحة مثل سخرية سيدة البستوني. ولكنه يغويها مع ذلك، ويأخذ يديها، ويقبّلها. أأكون رجلاً أم امرأة. إنها المعضلة **في زمن اضطرابات** المراهقة.

ومصدر الحلم كامن في الرغبة، قول قاله **المراهق** قبل فرويد. ولكن من النادر أن تظهر الرغبة عارية؛ فهي بالحري تظهر مع أقنعتها، ومع

الحواجز التي تنغلق داخلها . وعندما تبرز ، فتلك رؤية متعذّرة الاحتمال ، ونذير الموت أو الجنون . وهذا المانع الكثيف الذي ينبغي للرغبة أن تتجاوزه يظهر عادةً وكأنه بعد زمني . وتبدو الرغبة التي تصعد من أعماق الإنسان أنها تصعد من أعماق الزمن . ومن هنا منشأ هذا الموضوع ، غير الحلمي دائماً ، موضوع الخطيئة المنسيّة التي تعود لدى الإنسان الناضج كأنه حصر لجوج . وتلك حالة فيلتشانينوف في رواية **الزوج الأبدي**. ويبدو حلمه للوهلة الأولى نسخة جديدة من حلم العجوز . فثمة رجل جالس ، دون حركة ، في غرفة ، يضربه فيلتشانينوف بغيظ ورعب ولذة . ويشرع جمهور يملأ الغرف في الصراخ . وثمة من يطرق الباب ، فيستيقظ . ولكن كون الطارق رجلاً ، بدلاً من عجوز ، أمر يغيّر كل شيء . وما يريد اقتلاعه منه إنما هو «كلام حاسم يدينه أو يغفر له فيما يخصّ الجريمة في الزمن الغابر» . فالإنسان ليس ضحية ، بل قاض ، شاهد ينبغي قتله ، دليل ينبغي إلغاؤه ؛ وليس هو المرابية بل القاضي بورفير ، إذا صحّ القول ، وليس الأم ، بل من له حقوق عليها ، شخص أحبته فيما مضى حباً عارماً يقول المؤلف . والوضع ، المشترك جداً بفعل ضرب من الانزياح ، هو وضع الرواية ذاتها لأن مثلث الخيانة الزوجية لدى فيلتشانينوف ، وتروسوّتسكي ، والمرحومة ناتالي ، ذو شكل يطابق شكل المثلث الأوديبي الذي يتضمّنه وذكّر الحلم بقدرته القديمة .

فالشقاء إذن نصيب من يرى رغبته مواجهةً . والأفضل أن تكون هذه الرؤية في الواقع لافي الحلم . ولقتل امرأتين ، المرابية وأختها ، الواقعي مع ذلك ، سمة أكثر حُلُمية من حلم الفرس المعذّبة بشدّة الذي يخبر بهذا القتل مسبقاً . وعندما يكتشف سفيدريغايلوف في الحلم معنى هذا الحلم ، فإن الزلزلة خطيرة إلى حدّ لايبقى له إلا أن يقتل نفسه .

٨- ثلاث مراحل للرغبة: نسيان، ظهور وكشفٌ عن أصلها

الحلم في الرواية الدستوفسكية نموذجي. ويميِّز المرء فيها المراحل الثلاث التالية:

١- القصة المرضية للرغبة المنسيّة. إنها تتمّ في عدة مراحل. ثمة أول الأمر قصة تسردها أم راسكولنيكوف: سفيدريغايلوف كان يضرب امرأته فانتحرت غرقاً. ويمثّل له الحلم الأول صبيّة ترقد في تابوت من توابيت الموت محاط بأزهار نرجس. «هذه الطفلة كان منتحرة، غريقاً. وعمرها لم يكن سوى خمس عشرة سنة، ولكنها كانت من قبل قلباً محطّماً وماتت منتحرة بفعل اعتداء أرعبها وأذهلها، هذه الطفولة الواعية». وفي هذه اللحظة يفتح سفيدريغايلوف عينيه وينظر من النافذة إلى نهر نيفا الذي تفيض مياهه. «إن الماء هو الذي يصعد، يفكر سفيدريغايلوف [. . .] وتنبعث فئران الأرض، ويشرع الناس، تحت المطر والريح، مبلّلين، مجدّفين، في نقل قماماتهم إلى الطوابق العليا». وهذا يعني أن الأنا سيغمرها الصعود الذي يكتنفه الحصر، صعود الرغبة المقموعة؛ وهكذا كان بوشكين يقارن الطوفان بغزو رجال العصابات وكان يحدّده دائماً في اضطراب الطبيعة (عاصفة ثلجية في روايات **ميتيل، فتاة القائد، الشياطين، طوفان الفارس البرونزي**) وانبعاث قوى الإنسان المضطربة. ولكن سفيدريغايلوف يرى مجدّداً فتاة عمرها الآن خمس سنوات تضربها أمها ضرباً مبرّحاً، فتاة تستعدّ لخلع ثيابها. والإعادة التدريجية للفتاة إلى عمر أصغر يدلّ على المسافة الداخلية حيث موقع الحالة الانفعالية، أي الاتّجاه نحو العمر المبكّر جداً حيث نشأت هذه الحالة الانفعالية لدى الحالم ذاته.

٢- ظهور الرغبة الجنسية بوصفها رغبة جنسية. والرغبة، لدى دستوفسكي، يطرأ عليها عادة ضرب من «إزالة الانصهار وفق ثلاثة عناصر أساسية: الحنان العفيف يتوجّه إلى العذارى (دونيا، داشا)، والسادية

نحو العجائز، والرغبة الجنسية، المختلطة بالسادية نحو الفتيات الشابات جداً والبنيّات. إنه الاغتصاب، كما لاحظ ج. دوفورو الذي يجعل الجنسية الأنثوية محترمة لدى دستوفسكي وفي ظلّ هذا الشكل فقط إنما تجرؤ على الظهور.

٣- الكشف عن أصل الرغبة. ثمة هذه اللحظة التي تتحوّل فيها البنيّة فجأة إلى مومس، إلى غاوية. فالعجوز، والأخت، والطفل، هم ثلاثة تجسيدات في الرواية، للوجه الأولي، وجه الأم. ومايثير نوبة الحصر إنما هو الإعلان أن الأم على وشك الظهور شخصياً في دورها الغاوي مولّد الرغبة الأوديبية، في ظلّ ضرب من التقنّع في بنت صغيرة، في جوكاست.

وهذه المراحل الثلاث موجودة في «اعتراف ستافروغين»، اعتراف قيل إنه حلم. وثمة صعود الخطيئة الأصلية نفسه، العلاقة نفسها بدونيا، ثم بماتريوشا، والحركة المدهشة نفسها للبنت الصغيرة التي تقبّل العشيق بشغف. فالموت هو المهرب عندئذ، سواء انصبّ العدوان على الطفل الغاوي أم ارتدّ ضد الحالم في نهاية المطاف.

٩- ديمتري كارامازوف بين غواية الموت ودعوة الحياة

ثمة أخيراً رغبة أخرى، غواية أخرى: في النوم والموت والعودة أخيراً إلى السلام الساكن، سلام الأرض الأم. وذلك مايطفو في بداية حلم الفرس. فقرب الملهى، ثمة طريق يقود إلى المقبرة والكنيسة حيث الأسرة تحمل حلوى الموتى. ويرقد في المقبرة، قرب الجدّة التي ماتت منذ زمن طويل، أخو الحالم، أخوه الصغير. يقال إن الدرب الآخر بدا مهيأً عند عتبة المواجهة المرعبة للمشهد البدائي، درب الأخ الصغير الميّت وهو في الشهر السادس، ودرب الراحة الذي ثمنه التخلّي عن الحياة.

ويُلقى القبض على دمتري كرامازوف منذ زمن قريب وينام فجأة على صندوق كبير. وتقوده عربة يجرّها حصانان (أم ومرضعة؟)، سائقها أحد

الفلاحين، إلى مدخل القرية. ولكن مساكن الفلاحين المسقوفة بالقش سوداء جميعها ومكلّسة كما بحريق. وفي المدخل، يقف في خط مستقيم على الطريق صفّ من النساء الشديدات النحول الشاحبات، وجوههن سمراء جداً. إحداهن، نحيفة، تحمل طفلاً. إنها طويلة القامة جداً، لاعمر لها، ثديها جافّ. ولكنها تتكلم بحنان على الطفل المرتعد والعاري على وجه التقريب كأنه طفل «وليد». وميتيا هو هذا الطفل العائد إلى أحضان هذه الأم الميتة، الشبيهة بعذراء سوداء. إنه يحسّ بدموع وحنان يصعدان في قلبه، لم يعانهما قط. «إنني آتٍ معك، أنا أيضاً، ولن أتركك أبداً»، قال صوت. والحال أن هذا الصوت صوت غروشينكا: وترتسم الزوجة وراء الأم ارتساماً جانبياً. وعندئذ «يلتهب قلبها»، وتريد أن تحيا، «تمضي نحو النور». وتمرّ مرحلة الموت. فهذا الحلم، من الأحلام التي درسناها هنا، هو الوحيد الذي لم يكن محسوساً أنه كابوس. «إنني حلمت حلماً رائعاً، أيها السادة!»، صاح ديمتري وهو يستيقظ.

١٠ - عندما يصبح الحلم نذيراً بالموت

ليس الهدف فقط من هذا التعداد الطويل للأحلام أن ننسج الروابط بين المؤلفين الروس نسجاً جديداً، بين بوشكين ودستوفسكي؛ بل يكمن هدفنا في إظهار وظيفتها المشتركة. فكل هذه الأحلام تطرح السؤال نفسه: أي دور يمثّله المرء على هذه الأرض؟ أأصبح رجلاً أم ينبغي لي أن أتخلّى أمام أخطار هذا الوضع؟ كيف أصبح رجلاً؟ أأصبح مقتدياً بالصورة المرعبة التي يعرضها المشهد البدائي؟ ولكن الحلم يعرض دائماً إنجاز الرغبة وثمنه معاً، ثمناً هو الموت أو انبعاث إلهات الانتقام.

ويفهم المرء الآن مايفعل الحلم في الرواية فهماً أفضل. إنه، إذ يضغط الزمن، ، يقلّص الجريان البطيء إلى حدّ يخلو من مدة زمنية يمكننا تقديرها،

يلخّص المعطيات في وميض مبهر. ويجري الانتقال الضروري من العالم الاجتماعي الذي يتحرك فيه البطل إلى عالم خفي "لا ينتمي إلا إليه. وهذا القانون، الذي يصنع الرواية إظهارهُ البطيء، يعلنه تدخّل الحلم، لأن هذا التدخل يتيح رؤية الجريمة والعقاب معاً. فغرينيف وراسكولنيكوف أنذرا من الآن فصاعداً: إن العالم الذي ينبغي لهما الدخول فيه شبيه (البنية نفسها) بعالم الطفولة الذي خبراه من الناحية الداخلية. فكل نظام في أحدهما يصحّ في الآخر، وكل خلل في أحدهما يسبّب خللاً في الآخر.

ولكن الحلم لايمكنه، إذا كان كاللحظة التي ينفتح فيها الجرُف ويتيح رؤية كنزه وإذا كان أيضاً كالتضعيف المؤقت للرواية، إلا أن ينتهي كما تنتهي الرواية، بضرب من زوال الوهم، أي باستيقاظ. «واستيقظ عندئذ»: فعلى هذا النحو يُدوَّن، بصورة لاتتغيّر تقريباً، هذا الحدّ للحلم، الذي به يشبه الرواية وبه أيضاً يمكن أن تستمرّ الرواية. ذلك أن رغبة الحلم، إذا كانت تتحقّق، تكذّب الرواية وربما يموت الحالم لهذا السبب. ولهذا السبب ينبغي فتح العينين عندما يصبح الحلم كابوساً بوصفه يتعذّر احتماله، والعودة إلى الرواية التي ينجز انطلاقها الاستيقاظ النهائي أو انتصار الكابوس.

وبودّي الآن أن أفحص بعض النسخ الأخرى من الأحلام، مستنداً إلى ثلاثة مؤلفين: تولوستوي، وغونتشاروف، وتشيرنيشافسكي.

لقاء فرونسكي وأنّا موسوم بنذير مشؤوم: القطار يدهس حارس خط القطار. إنهما عشيقان منذ زمن طويل عندما حُلما الحلم نفسه. ثمة فلاح صغير قذر، ذو لحية شعرها شعث، منحن فوق كيس يحرك فيه شيئاً. إنه ينقّب في الكيس ويتمتم كلمات بالفرنسية: «ينبغي طرق الحديد، وسحقه، وعجنه». وتتلقّى أنّا، في الداخل نفسه من الحلم، هذا التفسير: إنك تموتين بالولادة. ثم تستيقظ. ويحسّ فرونسكي وأنّا بالرعب. وفي نهاية الكتاب،

كانت الصورة المتكوّنة في ذهنها، عندما ألقت بنفسها تحت القطار وأصابها دولابه، هي صورة فلاّح صغير يعمل على قطعة حديدية وهو يتمتم.

وفنّ تولوستوي يكمن في أنه يخلط النذير بالحلم لأهداف رمزية. فالحلم يُقرأ بسهولة: إنه شهوة الجسد. وتحسّ بها أنّا أنها خزي وخطر. وفي ظلّ مظهر برّاق من التهذيب (مظهر علامته على الغالب استخدام الفرنسية في الرواية الروسية)، تبرز «قذارة» الفلاح المقزّزة، أي القذارة المقزّزة لما يحدث بين العاشقين التي كانت قد أبكتها كثيراً في المرة الأولى. والطفل الذي يتحرك بعد الحلم مباشرة وللمرة الأولى في أحشاء أنّا لايمكنه أن يتغلّب على الخطيئة ولاعلى القانون الذي ينبغي له أن يمرّ كقطار حديدي وأن يحطّ: «. . . بالزواج فقط[٦]».

وحلم موت الأمير أندره أكثر رمزية أيضاً. ثمة أشخاص يملأون الغرفة، يتبادلون كلاماً تافهاً، ثم يمضون واحداً بعد آخر. وبوسع المرء، على حدّ سواء، أن يتكلم بوصفه مسيحياً على الانسحاب من العالم. وهذا الباب الذي يريد أن يغلقه الأمير أندره، يقف خلفه الموت الذي يدفع بقوة أكبر وينتصر في لحظة رعب، هو دفاع الأنا الأخير ضد رغبة في الانحلال، وهو أيضاً الساعة الأخيرة القلقة من موت مسيحي. وأحلام تولستوي تتميّز في الرواية الروسية بصفائها الأولي قليلاً. إنها شبيهة بأحلام الملحمة اليونانية أو أحلام القرون الوسطى، التي ينفذ إلى معناها السامعون والبطل نفسه في بعض الأحيان قبل أن يقدم العرّاف أو الرجل الحكيم على تأكيد التفسير. فالحلم علامة بين علامات أخرى؛ إنه حين يفقد الظلام الحلمي

---

(٦)- هذا أقلّ بساطة ممايبدو عليه. إنه متعدّد المعاني على غرار الأحلام جميعها، ولكن معانيه الأخرى تعود إلى المؤلف أكثر مماتعود للعمل الأدبي، وبما أنها ليست ذات علاقة بأنّا كارنينا - فإنني لن أتكلم عليها أبداً بوصفي وفياً لطريقتي. ويميّز المرء، في قذارة الفلاح، في الكيس الذي يُعجن فيه شيء، صدى لنظرية الأطفال عن الولادة الشرجية للأطفال وعن المعادلة اللاشعورية: طفل -غائط. ويميّز أيضاً أثراً لاستيهام منتشر مفاده أن جماع الأبوين يؤذي الطفل في الرحم، وتوصي **السوناتا في كروتزر** بالعفّة في مرحلة الحمْل. وربما خالفت أنّا وفرونسكي هذه القاعدة التولستوية، ومن هنا منشأ التفاقم في عاطفة الإثمية لديهما. . . ومنشأ هذا الحلم.

يكتسب تبجيل كاهنة الوحي. وليس بوسعنا أن نقارنه بالجريان تحت الأرضي للحلم الدستوفسكي، بـ**النبوة التحذيرية فيه**؛ بل بأخلاق الحكاية الرمزية، بمجرد المَثَل.

١١- حلم أوبلوموف: هروب أمام التاريخ

الصفحات المئة والعشرون الأولى من **أوبلوموف** تصف نهوضاً صغيراً فاشلاً يعود أبولوموف في نهايته إلى النوم. ويأتي عندئذ فصل من أكثر الفصول حناناً، وأشدّها عذوبة، وأكثرها روعة من الرواية الروسية، فصل عنوانه «حلم أوبلوموف». إنها طفولته في أوبلوموفكا السعيدة حيث تتعاقب الفصول كما في رونامة الرواية التي عنوانها **الساعات الغنية جداً** لدوق بيرّي. فكل فصل يجلب اللذائذ، والأغذية، ولايجلب أي فصل منها الشرور. لاوجود لعاصفة، ولادمار، ولازواحف سامة، بل ولاذئاب لأن الغابات ليست كثيفة فيها. «ليس ثمة نهب، ولاقتلى، ولاحوادث تقع، ولاالأهواء القوية والمآثر الجريئة تزرع الاضطراب في الأدمغة والقلوب». ولاوجود لشخص مريض، و«أي شخص لم يكن موضع موت بسبب العنف، بل ولاموت طبيعي، خلال خمس سنوات، من مجموعة من السكان تقدّر ببعض مئات من الأنفس». وتحضن الولد أمٌ حنون، معلوفاً بإفراط، مزقوقاً، على حافّة النوم دائماً. وبعد الوجبة، «يرى الطفل أباه وأمه، وعمته العجوز والباقي يتشتّتون، كلٌّ يبلغ زاويته؛ ومن لم يكن له زاوية، فإنه يمضي صوب الهُري؛ وآخر إلى الحديقة؛ وثالث يبحث عن البرودة في الرواق؛ وآخر أيضاً ينام حيث الحرارة والغذاء الوفير جداً جندلاه، محتمياً بمنديل يضعه على وجهه من الذباب. ويتمدّد البستاني تحت الدغل، ويشخر سائق العربة في الإسطبل [. . .] وتلبد الكلاب ذاتها في خلفيّة حجراتها لأن أي شخص تنبح عليه لاوجود له». وتذكّر هذه الصور بـ**راحة الحصّادين**، رواية بروغل، وعلى نحو أكثر عمقاً بـ**الحديقة المغلقة** التي تحيط بالعذراء والطفل، وبحضن الأم العذب في أقصى خلفيّة الحديقة. فأحلام غرينيف وراسكولنيكوف لم يكن لها أساس في الواقع وكانت محرّمة حتى على مستوى الاستيهام، تحت طائلة الموت؛ ولهذا

السبب كانت كوابيس يليها استيقاظ منقذ. وليس حلم أوبلوموف رغبة مقموعة، بل هو ذكرى سعادة حدثت في الواقع أو اعتُقد أنها كذلك. إنه تذكّرٌ أُضفيت عليه المثالية، يتكرّر خطوره باستمرار في النوم وأحلام اليقظة، دون جزاء ممكن، فالانقطاع الوحيد لايمكنه أن ينجم إلا عن الاستيقاظ. والشرط الكافي لسعادة أوبلوموف يكمن في ألا يستيقظ، ألا يعيش. فالحلم حارس النوم عادة؛ أما هنا، فالنوم أصبح حارس الحلم. وإذا أراد الروسي أن يتجنّب الضرورة التاريخية القاسية، فإنه يبقى عليه أن يتخلّى عن عالم القديس أو يهرب في أحلام شبيهة بأحلام **أبلوموف**.

والحلم يخبو لدى تولستوي. ولدى غونتشاروف: الحلم والواقع يتعدّى أحدهما على الآخر في التباس يسجن البطل. ولدى تشيرنيشيفسكي: الثورة تصنع دخولها في الرواية الروسية بواسطة أحلام فيرا بافلوفا.

١٢ - يصبح الحلم كابوساً إذا تسلّل إلى الواقع

أحلام فيرا بالوفا، لتشيرنيشفسكي، تنتظم وفق تعاقب منطقي. ترقد فيرا، في الحلم الأول، مشلولة في سرداب مظلم رطب. ولكن يداً تمسّها، فتنهض وتقفز عبر الحقول. إنها امرأة ذات جمال متألق له سمات النساء جميعهن على الأرض. اسمها **حب الرجال**، إنها خطيبة خطيب فيرا واسمها السري **الثورة**. وفي الكهوف فتيات شابات مسجونات. فتنقذهن. والحلم الثاني: يلقي طالب في مدرسة إكليريكية محاضرة في الفلسفة المادية. ثم ترى فيرا أمها السافلة التي تصرح له أنها لولا عارها فيرا لما تلقّت هذه التربية التي حرّرتها. وأخيراً تظهر المرأة الصبيّة الجميلة جداً التي تلقي خطاباً عن التقدّم وتبيّن أن الخبثاء ولو أنهم أدّوا دوراً إيجابياً فإنهم لن يكون لهم وجود عمّا قريب. والحلم الثالث: تكشف خطيبة كل خطيب لفيرا أنها لاتحب حقاً زوجها. والواقع أن زواجهما ظلّ زواجاً طاهراً في كبت مرضٍ للأفكار الجسدية الشنيعة جميعها. والحلم الأخير يجلب الرؤيا الكاملة للطوباوية الثورية. وتكشف خطيبة كل خطيب عن اسمها السري الآخر. إنها **المساواة في الحقوق**. فروسيا تغطّيها شبكة من **قصور اللهو البلّورية**. ويعمل الناس وهم يغنّون. إنها حضارة أوقات الفراغ، **مجتمع الوفرة**: ماء حار

للطوابق كلها، آلات منزلية، عطل طويلة عند الظهر، إصلاح الأرض، وبيوت ثقافية فوق كل شيء. إنها الجنة التي تدار إدارة مشتركة.

كان حلم أوبلوموف، المحدّد في الماضي، يدعو إلى عدم العيش، إلى ألا يخطو المرء خطوة تبعده أيضاً عن الجنة المفقودة. أما حلم تشيرنيشفسكي، فإنه يتوجّه إلى المستقبل. إنه لايستخدم النوم، بل الحياة الفاعلة، حياة النضال. فعلى الاستيقاظ أن يحقّق رغبة الحلم. وأن يحققها أيضاً تأثير سؤال **ماذا أفعل**؟ السؤال الأكبر من جميع الأسئلة، منذ **هيلويز الجديدة**، الذي مارس مفعوله كله خارج الأدب، في الحياة الاجتماعية. فالثورة تكمل الحلم أو تريد إكماله، تكثر من **قصور اللهو البلّورية**. ويبدو الواقع أنه يمدّد الحلم ويكرّره. إن مسألة الحلم هي مسألة الرواية: ماذا أفعل؟

ولكن صورة الحلم الحقيقي تولد من صدمة الرغبة بمانع داخلي. والحال أنْ ليس ثمة مانع هنا أبداً. فغرينيف وراسكولنيكوف كانا يجدان في هذا المانع، في الحدّ الضروري للوهم، صورة القانون الأولى. ولهذا السبب كانت أحلامهم كوابيس، في حين أن أحلام فيرا بالوفا أحلام زرقاء. إنها أحلام زائفة إذن كتلك التي يمّحي فيها هذا الحدّ الضروري للوهم، ويفسد الواقع فيها الحلم ويضلّه إذا تعدّى عليه، ويشوّش الحلم فيها الواقع ويجعله عبثاً إذا استطال فيه. وعبارة **إنه استيقظ** شبيهة إذن بالحركة التي تفصل المياه العليا عن المياه السفلى وتحوّل الفوضى إلى كون. ولأن المشروع الثوري رفع المانع الذي يصبح الحلم بفضله كابوساً وينتهي، فإنه يجده مجدّداً في الواقع الذي ولّده هذا المشروع الثوري ولن يتخلّف هذا الواقع، بالتالي، عن أن يصبح كابوساً.

ألان بيزنسون



١٧- الانحراف : هل هو وهم القوة الكلية؟

(**رجل يدغدغ امرأته**، ١٨٣٢، مكتبة الفنون التزينية).

الفصل الخامس

التصعيد وإضفاء المثالية

في عام ١٩١٤ يصف فرويد، وقد رأينا ذلك، تلك الفوارق بين التصعيد وإضفاء المثالية. ومؤلفة هذا المقال[1] تستأنف هنا هذا التمييز، إذ عمّقته حتى نتائجه الأخيرة، واختارت حالة المنحرف نمطاً لإضفاء المثالية دون تصعيد متزامن للدوافع. وهي تدافع عن إمكان ضرب من إضفاء المثالية على الدوافع.

ولنؤكد أن كثيراً من المنحرفين ليسوا قبل كل شيء سوى مدّعي الفن، وإن بان عدد منهم أنهم مبدعون حقيقيون. وفي رأي المؤلفة أن ثمة لدى المنحرف ضرباً من الإكراه الحقيقي على إضفاء المثالية.

وتلك هي نقطة الانطلاق لمناقشة مخصّصة للعمل الفني غير الأصيل، مناقشة تنصبّ على دافعيات مبدعة كما على دافعيات المعجبين به. والملاحظات التي سنجدها في هذه المناقشة، حتى نحدّد موقعنا في سياق ثقافي معطى -سياق القرن العشرين-، هي، في سجلّ آخر، شبيهة بملاحظات النموذج موليير فيما يخصّ «الحق» و«الباطل». أليست هذه الملاحظات مع ذلك أبدية؟

(١) - جانين شاسيغه-سميرجل، التي عرضت هذا المقال على مؤتمر التحليل النفسي العالمي المنعقد في باريس عام ١٩٧٣، مؤلفة مجموعة من المقالات، بين مؤلفات أخرى، عنوانها من **أجل تحليل نفسي للفن والإبداعية**، منشورة لدى بيّو (١٩٧١).

النص: جانين شاسّيغه سميرجل

عندما أدخل فرويد مثال الأنا في نظريته، نظرية التحليل النفسي، وأدخل النرجسية في الوقت نفسه، فإنه جعل منه **وريث النرجسية الأولية**. وبالنظر إلى أن الإنسان عاجز عن التخلّي عن إشباع استمتع مرة به، فإنه «لا يريد أن يتخلّى عن الكمال النرجسي لطفولته» و«ويبحث عن أن يستعيد، في ظلّ شكل جديد لمثال الأنا، هذا الكمال المبكّر الذي كان قد اقتُلع منه. وماكان قد أسقطه إلى الأمام من ذاته، بوصفه مثالاً، هو النرجسية المفقودة، نرجسية طفولته فقط، في الزمن الذي كانت هذه النرجسية خلاله مثاله الخاص به».

والواقع أن القطيعة مع الحالة النرجسية الأولية ترتبط، كما يقول فرويد في نص «الدوافع وقدرها» (١٩١٥)، بعجز الفرد عن أن يساعد نفسه، عجز يرغمه على الاعتراف باللاأنا، أي الموضوع، بعد طور من الإشباع الهلوسي للرغبة. إن الموضوع هو الذي سيلفي نفسه موضع التوظيف بقوة الفرد الكلية المفقودة. ونحن نعلم أن النرجسية «المسقطة إلى الأمام» التي تكوّن مثال الأنا على وجه الدقّة، ستقدم على توظيف موضوعات أخرى بالتالي وستتّجه، في حالة الصبي، إلى الوجه الأبوي خلال مرحلة أوديب. وبوسعنا، دون أن ندخل في تفصيلات هذا التطور، أن نؤكد أن المسار بين المرحلة التي يكون فيها الفرد مثال ذاته والمرحلة التي يعهد فيها بنرجسيته المودعة إلى موضوعه المثلي الجنسي، الأب، الذي يصبح نموذجه، وبعبارة أخرى، مشروعه، **مشروع التوحيد**، مسارٌ طويل.

١ - نفي الفارق بين الجنسين والفارق بين الأجيال

الحال أن العثرات التي تقف في وجه هذا التطور، تطور مثال الأنا، تتيح لنا، في رأيي أن ندرك العلاقات بين مثال الأنا والنمو العام للفرد إدراكاً أفضل. ويبدو لي مثال المنحرف ذا دلالة على وجه الخصوص بهذا الصدد.

وبيّن بعضهم في مبحث أسباب الانحرافات موقف الغواية والتواطؤ الذي تقفه الأم إزاء الطفل، ذلك الموقف المتواتر جداً (ر. باك، ١٩٦٨). وتمضي عيادتي الشخصية تماماً في اتجاه هذه الملاحظة. يقول المنحرفون بسهولة: «لم يكن مفروضاً عليّ أن احتلّ مكان أبي، حصلت على هذا المكان دوماً»، أو يروون أن أمهاتهم كنّ يأخذنهم إلى أسرّتهن في حين أن الأب كان ينام في غرفة الطعام، أو يتذكرون أيضاً مشاهد حيث كانت أمهاتهم يتعرّين أمامهم، ويقبلنهم في الفم، ويظهرن لهم تدلّها في كل آن يتجلّى بمداعبات، وكلمات حنان، وبصميمة ممزوجة بضرب من الالتباس الجسمي، كلاهما غير مألوف. وتبدو هذه التبادلات الشديدة بين الأم والابن أنها تجري في دارة مغلقة يُستبعد منها الأب. ومايبدو لي ذا أهمية لموضوعنا يكمن في أن **كل شيء حدث كما لو أن الأم كانت قد دفعت ابنها إلى أن ينخدع، إذ جعلته يعتقد أنه كان بالنسبة لها، مع جنسيته الطفولية، شريكاً كاملاً، شريكاً لم يكن لديه إذن شيء يحسد الأب عليه، إذ أوقفته على هذا النحو في تطوره. وسيظلّ مثال الأنا لديه من الآن فصاعداً متعلّقاً بنمط سابق على التناسل بدلاً من أن يمضي لتوظيف الأب وعضوه التناسلي.**

ولاينبغي لنا، مع ذلك، أن ننسى أبداً، في وصف هذه التخطيطية، ماينتمي إلى الذكر الصغير بصورة خاصة: رغبته في أن يكون شريك الأم ويمحو، بكل الوسائل، هذا الواقع الذي يقدم على تحريم هذه الرغبة، إذ يكون موقف الأبوين إما تأكيد هذه الرغبة لقاء احتقار الحقيقة الجنسية وإما معاكستها على أنحاء مختلفة ليست في أوقاتها المناسبة على وجه التقريب، إذ تفضي إلى حلول عصابية، بل ذهانية (بفعل غياب التوظيف الغلمي والنرجسي الأمومي)، أو تقود إلى تطور سعيد للأنا بفضل قطيعة متّزنة مع الرباط الأمومي. ولكن موقف المحيط ليس مسؤولاً، بأية حال من الأحوال، عن وجود الرغبة لدى الطفل. بل يقتصر على أن يوجّهه في اختيار الحلول الممكنة. والواقع أن هذا التشوّه في مثال الأنا الذي لن يكون مسقطاً على الأب يرافقه تشوّه مترابط في الواقع (وبالتالي للأنا).

ويبُرز جويس ماك دوغال، الذي جعلت دراساته معارفنا لبنية الانحراف تتقدّم كثيراً، دور التكامل في الفارق بين الجنسين في إدراكنا الواقع بصورة عامة، ودور النفي الذي ينصبّ على هذا الفارق لدى المنحرف. وليست هذه القضية جديدة، ولكن مايؤكّده المؤلف -ويتوافق مع نتائجي الخاصة- يكمن في أن رؤية الأعضاء التناسلية الأنثوية المحرومة من عضو الذكر ليست فقط مرعبة من حيث أنها تؤكد احتمال الخصاء، بل هي مرعبة أيضاً من حيث أن غياب عضو الذكر لدى الأم يقود الطفل إلى الاعتراف بدور عضو الذكر لدى الأب والى ألا ينفي المشهد البدائي أبداً.

وأعتقد في الحقيقة أن دعامة الواقع ليست الفارق بين الجنسين فحسب، بل الفارق بين الأجيال، المترابط مع الفارق الأول على الإطلاق، كما يترابط وجها ميدالية واحدة. فليس الواقع كامناً في أن الأم مخصيّة، بل الواقع أن للأم فرجاً لايمكن أن يشبعه عضو الذكر لدى الصبي الصغير. والواقع أن للأب عضو ذكر وامتيازات ليسا موجودين لدى الصبي الصغير إلا بالقوة. فتأكيد وجود العضو الذكري لدى الأم يشمل نفي وجود الفرج. وإذا كانت رؤية الأعضاء التناسلية الأنثوية «تصدم» بهذا القدر، فذلك لأن هذه الرؤية تجعل الذكر الصغير يواجه عجزه، وترغمه على الاعتراف بإخفاقه الأوديبي (ب. غرانبرجر ألحّ على أن زمن الرغبة الأوديبية غير ملائم بالنسبة لقدرته التناسلية وعلى الجرح النرجسي المصاحب) (١٩٥٦-١٩٦٦).

٢- كيف المنحرف يضفي المثالية على المرحلة السابقة على التناسلية

تساءل فرويد (١٩٢٧) لماذا لاتترك رؤية الأعضاء التناسلية الأنثوية والخوف من الخصاء الناجم عنها رجلاً يفلت من تأثيرها، فبعض الأفراد

كانوا موسومين بسمتها إلى حدّ أصبحوا جنسيين مثليين أو فيتيشيين(*)، في حين أن الغالبية العظمى من الذكور يسلكون درب الجنسية الغيرية السوية.
ربما يمكننا أن ندلي بما مفاده أن من يصبح منحرفاً هو ذلك الذي لم يستطع، تساعده أمه في ذلك على الغالب، أن يصمّم على التخلّي عن وهم كونه شريكها الملائم، في حين أن العوامل التي تشجّع على إسقاط مثال الأنا على الأب تساعد الصبي ليتجاوز مخاوفه من العضو الأنثوي الخالي من عضو الذكر. وإذا كان صحيحاً أن الفيتيشي يدافع عن نفسه ضد المخاوف من الخصاء حين يعزو إلى أمه قضيباً، فإنه يدافع عن نفسه في الوقت نفسه ضد الاعتراف بعلاقة تناسلية بين أبويه: إذا كان لأمه عضو ذكر، فإنها ليست بحاجة إلى عضو ذكر الأب -رجل راشد- وهو، الصبي الصغير، قادر على إرضاء أمه بجنسيته السابقة على التناسلية، وملامساته «الغامضة» التي تكلّم عليها فرويد في نصه «أفول عقدة أوديب» (١٩٢٤)، ملامسات فيها عضو الذكر متورّط على نحو مبهم. ويتكلم فرويد أيضاً في **المختصر** (عام ١٩٣٨) على الطور الأوديبي الذي يشرع فيه الطفل بممارسة اللعب بعضو الذكر لديه مستسلماً في الوقت نفسه لاستيهامات ذات علاقة بضرب من الفاعلية الجنسية بصدد الأم. وبوسع المرء أن يتساءل إلى أي حدّ لاينبغي لكل مفهوم الأوديب المذكر، كما يعبّر عنه فرويد، أن يخضع للون من إعادة النظر (محاولة تحقّقت مرات كثيرة مع ذلك) **في هذا المنظور: التأكيد أن الطفل الذكر ليس لديه أية رغبة في أن يلج أمه خلال مرحلة العقدة الأوديبية** (إذ ليس لديه أية معرفة، حتى لاشعورية، بوجود الفرج) **يبدو أنه يثبت صحة الدفاعات المذكّرة بصورة عامة ودفاعات المنحرفين بصورة خاصة**. وهذا

(*) - الفيتيشية: مشتقة من فيتيش (fétiche) (معرّبة)، وتعني الصنم أو التميمة. والفيتيشية، في مبحث الجنس، انحراف جنسي يصبح فيه جزء معيّن من الجسم أو الثياب النسائية، ولاسيما الداخلية، هو وحده الذي يوقظ الاهتمام الجنسي. لمزيد من التفصيل، انظر ص٥٨٦-٥٨٧ من الانتصارات المذهلة لعلم النفس، بيير داكو، ترجمة وجيه أسعد -الدار المتحدة، دمشق، ١٩٩٣م».

التصور يرفع عن الأوديب جزءاً من عبئه الأساسي وجزءاً في الوقت نفسه من سمته الحاسمة بالنسبة لتكوّن الأنا والنمو المترابط لحسّ الواقع .

وعندما يكون الطفل مرغماً على الاعتراف بالفارق بين الجنسين **في تكاملهما التناسلي**، يرى نفسه مرغماً في الوقت نفسه على الاعتراف بـ **الفارق بين الأجيال**، وذلك أمر يكافئ، في منظور المنحرف، ضرباً من الإحالة إلى العدم. فكل شيء ينبغي استخدامه إذن لتجنّب هذا الاحتياز المرعب، احتياز الشعور. والجنسية السابقة على التناسلية، بمناطق الغلمة لديها وموضوعاتها الجزئية، **ينبغي لها هي ذاتها أن تكون خاضعة لسيرورة إضفاء المثالية**. وذلك أمر كان فرويد من قبل قد لاحظه في **المحاولات الثلاث** (١٩٠٥): «ربما يكون السبب على وجه الدقة في أن علينا أن نعتبر العامل النفسي (الذهني) أنه يؤدّي دوره الأكبر في تحوّل الغريزة الجنسية أن هذا العامل ذو صلة بالانحرافات الأكثر إثارة للتقزّز. ومن المتعذّر أن ننفي، في حالة هذه الانحرافات، أن عنصراً من عناصر العمل الذهني كان قد أنجز، عنصراً يكافئ، على الرغم من نتيجته المرعبة، ضرباً من **إضفاء المثالية** على الغريزة» (عندما سيدخل فرويد مثال الأنا في نظرية التحليل النفسي عام ١٩١٤، سيلحّ على أمر مفاده أن إضفاء المثالية خاصّ بـ **الموضوع** والتصعيد بـ **الغريزة**. ودون أن ندخل هنا في مناقشة هذه المسألة ذات الأهمية، بوسعنا مع ذلك أن نشير إلى أنه يلجأ تماماً في نصّه لعام ١٩٠٥ إلى ضرب من **إضفاء المثالية** على الغريزة المتميّز من التصعيد، لأن المقصود على وجه الدقّة دافع جزئي يفرغ شحنته في الفعل المنحرف مباشرة). ويبدو في الواقع ممكناً أن نتصورّ **إضفاء المثالية** على دافع في الحالة -المتواترة جداً- التي يكون فيها الفعل المنحرف (لاموضوعه فقط) موضع المبالغة في التقدير. وحسبنا أن نقرأ ساد لنرى أن الممارسات الأكثر إثارة للتقزّز، الممارسات الناجمة عن الانجذاب المرضي نحو الغائط، موضوعة في مرتبة لذة الآلهة، وأولئك الذين لاينكبّون عليها يعاملهم باحتقار وكأنهم ليسوا «عارفين، ولاموجودات حرة.

فإضفاء المثالية على دافع (أو موضوع) إنما هو منحه بعداً، وقيمة، وأهمية، وألقاً، لا يتصف بها من الناحية الجوهرية (وذلك أمر يمكنه ألا يسلبه شيئاً من نضارته؛ وهذا النضارة هي التي يمكنها أن تكون موضع إطراء كبير). إن ذلك تمجيد للدافع (أو الموضوع) إذ يُعتبر ما لا يتصف به. **والدافع قبل التناسلي الذي، في هذا المنظور، تُضفى عليه المثالية يمنح نفسه ويمنح الآخرين ذلك الوهم بأنه يكافئ الدافع التناسلي بل يتفوّق عليه.**

٣- المنحرف مدّعي فن أكثر مما هو مبدع

إضفاء المثالية على المرحلة قبل التناسلية تدعمها الحاجة القاسرة مع ذلك دائماً إلى أن تُكبت الفكرة وتوظّف توظيفاً مضاداً، فكرة تُدرك على مستوى معيّن، مفادها أن «ذاك ليس كذلك». وهذا يعني أن المعيار يظلّ التناسلية (والأب التناسلي) على الرغم من كل شيء، كما ستسنح لنا الفرصة لرؤية الأمر.

ودرس غلوفر (١٩٣٣) أيضاً ظاهرة إضفاء المثالية على الموضوعات الجزئية السابقة على التناسلية لدى المنحرف. وفي رأيه أن **إضفاء المثالية لا ينصبّ أبداً على موضوعات مكتملة النمو لدى المنحرف**(٢)، ولكنه يصبّ على «موضوعات جزئية، غذاء، غائط، بول، مناطق غلمية»؛ فموضوعات الطور السادي الشرجي تؤدّي دوراً ذا امتياز: «كانت الحلقة الصارّة، في حالة نموذجية، موضع استيهام بوصفها هالة معلّقة في السماء. فكانت عندئذ موضع تأمّل، وعبادة، وإضفاء المثالية. وكانت الصفات المعزوّة إليها صفات صوفية والموقف الذي يقفه المريض منها كان من النسق الديني». وليس في هذا السموّ الغريب شيء يفاجئنا مع ذلك. فالموقف الديني من الموضوع الجزئي (الفيتيش إله في الأصل)، كما في الفعل الجنسي نفسه، متواتر لدى المنحرفين.

---

(٢)- إنني أنا التي أضع العبارة بالحرف البارز.

ولنتذكّر أن إضفاء المثالية (إسقاط النرجسية الأولية على الموضوع **الذي يصبح حامل مثال الأنا**) بالنسبة لفرويد ممكن في دائرة ليبيدو الموضوع ودائرة ليبيدو الأنا على حدّ سواء. ومثال ذلك أن التقدير الجنسي المغالي لموضوع هو إضفاء المثالية على هذا الموضوع (نص فرويد: «من أجل إدخال النرجسية»، عام ١٩١٤). فكيف يمكننا أن نفهم هذا النزوع القوي جداً لدى المنحرف إلى إضفاء المثالية على موضوعاته الجزئية وعلى فعل الانحراف ذاته؟ (إنه نظير مايوجد لدى الفرد الذي يمكنه، وقد وظّف مثال الأنا لديه في أبيه، أن يسقطه فيما بعد على موضوع حبه الكلي في الحالة الغرامية). إن علينا، في رأيي، أن نفكر دائماً بالإلزام الذي يعجز عن التخلّص منه، إلزام مفاده أن يحافظ على خديعة كونه شريكاً ملائماً للأم، على الرغم من المرحلة الطفولية السابقة على التناسلية، مرحلة جنسيته. فالمنحرف يحتقر الحب التناسلي من حيث كونه وقفاً على الأب. ونقول إن «الحب على نمط بابا» ذو قيمة منقوصة لمصلحة ألعاب الطفل الجنسية السابقة على التناسلية.

وربما كان لدى المنحرف انطباع، في رأي جويس ماك دوغال، أنه موجود في سر الآلهة وأنه وجد «وصفة» خاصة. وهو في الوقت نفسه مذهول من أن يشهد اهتمام أمثاله بالنساء من حيث كونهن موضوعات تناسلية. والحال أن **إضفاء المثالية على الفعل المنحرف والموضوعات الجزئية قسري على الإطلاق**. إن على هذا الإضفاء أن يساعده على أن يطرد ويوظّف توظيفاً مضاداً ذلك الإدراك الذي يولّد في نفسه عاطفة نبذ حقيقي مفادها أن الأب التناسلي يملك قدرات هو محروم منها ذلك أن ثمة مع ذلك، في جهة من جهات فكر المنحرف، مثالاً للأنا أكثر رسوخاً في الواقع نكتشفه في التحليل على صورة أب بطل، على سبيل المثال، عائد من الحرب مريضاً، أو أصبح مدمناً على الكحول، أو أيضاً على صورة أب رئيس لامع لمشروع، ضحية أزمة اقتصادية. فصورة روعة الأب القديمة كانت قد لبثت مكبوتة بعناية ليحمي خديعة كونه موضوع الأم الوحيد (وكذلك بسبب عواطف الإثمية التي توقظها هذه الصورة). وانبعاثها في التحليل يرافقه

على الغالب حالة انفعالية اكتئابية حادّة: فقصور الوهم المبنيّة من ورق المق
انهارت واستيقظ الحنين في الوقت نفسه إلى الأب. ومن المناسب، لتفا
العاطفة المأساوية الناجمة عن أنه كان مجذوباً بمجتذبة خدّاعة على حس
علاقاته الحقيقية بالموضوعات، أن يشيد بالسوط والجزمة، بالجلد أو الاقتي
بالبراز، إذ يقرّر أن في ذلك لذة وجمالاً أكثر ممافي الجماع مع امرأة.

ويقول غلوفر مازحاً، فيما يتعلّق بإضفاء المثالية لدى المنحرف
**إوزّات المنحرف، مهما كان محروماً من إضفاء المثالية على العلاق
الراشدة، يعتبرها على نحو مألوف بجعات**» (١٩٣٣). ذلك أن وج
المنحرف، وجوده نفسه، هو الموضوع في نهاية المطاف موضوع الاتهام. فإو
(موضوعاته، دوافعه) هي في الوقت نفسه قضيبه الخاص قبل التناسلي الذي
المنحرف إلى اعتباره مكافئ عضو الذكر الأبوي التناسلي.

وإضفاء المثالية على دوافع المنحرف وموضوعاته الجزئية يمنحه ك
نرجسياً، ذلك أنه يفضي إلى إضفاد المثالية على أناه الخاصة. فلا يت
المنحرف على هذا النحو من موضوعاته السابقة على التناسلية التي أضف
عليها المثالية، ويعكس له الفيتيش المبجّل تلك الصورة المجمّلة لص
الطفولية الخاصة. فيقترب على هذا في دوافعه المعظّمة، في موضو
المجمّلة، كما كان يتملّى نفسه في الزمن الغابر في عينيّ أمه لينهل م
تأكيد كماله المعبود. والتجلّي الممكن دائماً للسمة الطفولية المنقوصة،
أناه **المتنكّرة**، يجعله على وجه الخصوص متشدّداً فيما يخصّ كل مايحيط
ولاسيّما على المستوى الجمالي. إنه سيبحث عن الكمال الرائع ل
المزخرفة، والأعمال الفنية الأكثر إتقاناً، والقصائد الأكثر إنج
والديكورات الأكثر إرهافاً. ويلاحظ غلوفر أن: «الفاعلية المنحرفة تم
ممارسة أكثر حرية إذا توافرت بعض الشروط». فسيكون الإنسان ذا الذ
وهاوياً مستنيراً، ومدّعي فن على الغالب أكثر منه فناناً، بالنظر إلى أن إ
قد يعوقه كونه يتعذّر عليه التوحّد الأبوي الضروري لسيرورة التص
كأوسكار وايلد الذي سيضع عبقريته في حياته ومهارته في أعماله.

٤ - أعمال «غير أصيلة، ليست إبداعاً بل مصنوعة

ذلك يشرح في رأيي أن الإرهاف الأكثر روعة موجود لدى بعض المنحرفين إلى جانب الممارسات الأكثر إثارة للتقزّز، ذلك أن هذا الإضفاء، إضفاء المثالية، الذي يسم محيطه بلمسة جمالية مرهفة، **لايقتصر على أنه لايمنعه، ولكنه يتيح له** أن يخترق فضلاً عن ذلك أجسام الفئران بإبر ويستمتع بذلك (بروست).

ويبدو لي على هذا النحو أن صلات المنحرف بالفن، والجمال، تُشرح في ضوء مالديه من **القسر على إضفاء المثالية**، الذي لايقلّ قوة عن القسر الجنسي لديه. ومع ذلك، فالتوظيف المضاد للتناسلية والموضوعات التناسلية، وغياب الإسقاط النرجسي على الأب، مصانان بدقة، وذلك أمر يمكنه أن يفضي إلى إضفاء الغائط على الأب وعالم الأب. ويصاب المنحرف باكتئاب عميق إذا غابت سيرورة إضفاء المثالية على العالم قبل التناسلي. وفي رأيي أننا ندين على وجه الخصوص إلى الإخفاق في هذا «التحويل» لمثال الأنا من التناسلية والأب على الدوافع والموضوعات الجزئية بوجود منحرفين في عياداتنا أحياناً. ولهذا السبب تبدو لي نتيجة علاج المنحرفين مرتبطة بحركية مثال الأنا، أي بإمكان توظيف جديد نرجسي للصورة الأبوية، وذلك أمر يقترن، على مستوى معيّن، بضعف نسبي في الآليات المضادّة للاكتئاب وبعدم كفاية الآليات البديلة (إدمان على المخدّرات مثلاً).

وأودّ أن أقترح الفرضيات التالية: الأفراد الذي لم يستطيعوا أن يسقطوا مثال الأنا لديهم على الأب وعضو الذكر، عضوه (إنني آخذ الذكور بالحسبان هنا)، وأنجزوا لهذا السبب توحّدات معيبة، سيبحثون -لأسباب نرجسية واضحة- عن أن يمنحوا أنفسهم هوية تنقصهم بوسائل شتّى، والإبداع يمثّل إحدى هذه الوسائل. فالعمل الفني الذين يبدعونه على هذا النحو سيرمز إلى القضيب، بالنظر إلى أن الهوية تماثل الخصاء في نظرهم.

والتـوحّد المتـعـذّر بالأب (أو ببـدائل الأب) سـيـقـود الفـرد مع ذلك إلى أن **يصنع**، لا أن **يبدع**، عمله الفني الذي لايخضع مثله إلى مبدأ النسب. فالفرد لن يحوز الليبيدو المجرّد من الصفة الجنسية (المصعّد) الضروري لإنجاز العمل الفني، بالنظر إلى أن اجتياف الصفات الأبوية، الخاص بأوديب المعكوس -اجتياف يرمز إليه اجتياف صفاته الخاصة- ماأمكنه أن يحدث، والرغبات المرتبطة بهذه السيرورة كانت قد كُبتت ووظّفت توظيفاً مضاداً. إن محرّك إنجاز العمل الفني سيكون مثال الأنا إذن، ولكن المادة الأولية المستخدمة لن تكون موضع تعديل بصورة أساسية. وبماأن العمل الفني «ابن شخص»، فإن المبدع الذي أصفه لايمكنه أن يكون أبا عملٍ فني أصيل يستمدّ قواه الحيّة من ليبيدو غنيّ وافر. والهوية التي ينعم بها على نفسه ستكون بالضرورة مغتصبة لأنها مؤسّسة على نفي الانتماء إلى سلالة. والقضيب الرمزي المخلوق على هذا النحو لايمكنه أن يكون، هو ذاته، إلا مـزيّفـاً، أعني أنه لاشيء سـوى ضرب من الفيتيش. فالمسألة تكمن في جعل الأنا ومثال الأنا متطابقين وذلك بالقفز فوق سيرورة التصعيد التي تقتضي توحّداً بالأب. وبعبارة أخرى، تكمن المسألة في تجنّب نزاعات الاجتياف.

وعلى الرغم من أن إيضاح الفارق مشروعاً، على مستوى معيّن، بين بنية منحرفة بالمعنى الدقيق للكلمة وكيانات حيث الجنسية المنحرفة، مع أنها موجودة، لاتتوافر فيها كل السمات الخاصة بالأنا المنحرفة لدى الفرد موضوع بحثنا هنا، فقد يكون على العكس مفيداً هنا أن ننكبّ على الإحاطة بـ النواة المشتركة بين شتّى الكيانات في تصنيف الأمراض التي تمضي من الانحراف بالمعنى الدقيق للكلمة إلى بعض تكوينات الطبع أو التكوينات السيكوباتية، وتكوينات الإدمان على المخدّرات أيضاً. والمسألة، إذا فحصنا هذه الكيانات جيداً، تكمن في حلول مرضية فيها **إفراغ الرغبات المكبوتة**[٣] ماثل دائماً وفيها العمل الفني قد يكون معتبراً بمثابة ضرب من إفراغ الرغبات

(٣)- عمل اندفاعي ذي سمة العدوان الذاتي أو العدوان على الغير (ملاحظة لجنة الإشراف).

المكبوتة الذي يقدم على أن يردم الحفرة التي تفصل الماء عن الخمر، وعضو الذكر في المرحلة ماقبل التناسلية عن عضو الذكر التناسلي، والابن عن الأب، ردماً معجزياً. وقد بيّن على وجه الدقّة مارك كونزر (١٩٥٧) تلك الفوارق الموجودة بين إفراغ الرغبات المكبوتة والتصعيد من وجهة نظر التوحّدات. يقول المؤلف ملخّصاً نصه: «ثمة صدوع في التوحّدات تجعل الفرد مستعداً لإفراغ الرغبات المكبوتة. والتوحّدات الناجحة تعزّز الميول إلى الاستدخال والتصعيد». وفي مقال لعام ١٩٥٦، تعبّر ميليتا شميدبرغ عن وجهة نظر قريبة من محاولتي إدراك النواة المشتركة بين مجموعة من الكيانات في تصنيف الأمراض، تقع خارج السجلّ العصابي أو الذهاني، معتبرة أن «بعض الأفعال الجانحة يمكننا تصنيفها بين الانحرافات أو تكون مكافئات فيتيشية».

٥- ثغرات في الأنا يتكفّل العمل الفني بسدّها

العمل الفني الذي ينجزه الأفراد الذين يعرضون هذه النواة البنيوية مهما كان مقطوعاً عن جذوره الأبوية - ولهذا السبب نفسه في الواقع- ومهما كان أصيلاً بقدر مايدّعي أنه كذلك، سيكون في الحقيقة **محاكاة على نحو أساسي**، نسخة من عضوالذكر التناسلي. وهذه المحاكاة ترتبط بالطبيعة نفسها للتوحّدات العتيقة المشاركة هنا وبغياب التوحدات المتطوّرة الأوديبية وبعد الأوديبية.

وساعدتني دراسات عدد معيّن من المؤلفين على تعزيز فرضيتي.

وتلحّ هيلين دوتش، في دراسة هي الآن قديمة (١٩١٤) عن البنية التي تسمّيها «كما لو»، على واقع مفاده أن علاقة الأفراد «كما لو» بالعالم، السوية في الظاهر، تطابق قابلية الطفل لأن **يقلّد** وليست هذه العلاقة سوى **تقليد إيمائي**.

و«ثمة اضطراب عميق في سيرورة التصعيد مشترك بين هذه الحالات كلها». و«يرتبط مبحث أسباب هذا الظرف قبل كل شيء بهبوط قيمة الموضوع الذي يقوم مقام النموذج بالنسبة للطفل»، في رأي هـ. دوتش.

وتدرس المؤلفة نفسها في عمل لاحق (١٩٥٥) حالة الخدّاع، شاب كان باستمرار «في بحث عن هويته. . . وكان يبدو لي أن إنكار هويته الخاصة بمثابة الباعث الرئيس لأفعاله، على غرار الوضع في حالات الخدّاعين الآخرين». وترى المؤلفة أنه، بسبب عجزها عن أن تجعل مريضها يلجأ إلى التصعيد، «لم يكن لديه إمكان لإشباع استيهامات العظمة لديه إلا من خلال إفراغ ساذج لرغباته المكبوتة، مدّعياً أنه كان على وفاق مع مثال الأنا لديه **بالفعل**». والحال أن بعض الفاعليات، في عداد الفاعليات التي باشرها المريض، كانت إبداعات. وذلك أمر يفضي بي إلى التفكير في أن سيرورة الإبداع، هنا أيضاً، يقودها على وجه الحصر مثال الأنا، إذ أن التصعيدات تتخلّف **بسبب** صدوع في التوحّدات، مع أننا نلفي أنفسنا أمام المفارقة التالية: كلما أحسّ الأفراد إحساساً مؤلماً بالبعد بين أنا هم ومثالهم، أو خافوا أن يُرفع الحجاب عن ذلك، سولّت لهم أنفسهم أن يستخدموا الإبداع ليغطّوا مايعيشونه بوصفه جرحاً عميقاً. والحال أن لدى عدد معيّن من هؤلاء صدعاً بين أناهم ومثالهم (صدعاً ينفونه في بعض الأحيان نفياً وهمياً) كبيراً بقدر ما عجزوا عن دمج توحّداتهم بصورة صحيحة. وهذه الثغرات في أناهم التي سبّبتها التوحّدات المعيبة تقود على وجه الدقة إلى اضطراب في إنجاز التصعيدات. وينتج عن العمل الثقافي الهادف عندئذ إلى سدّ هذه الثغرات سداً سحرياً أن عدداً كبيراً من هذه الإبداعات في شتى الميادين يخضع إلى سيرورة قائمة على مثال الأنا دون أي تعديلات صميمية في الدوافع.

وفي رأي فيليس غريناكر (١٩٥٨) أن الخدّاعين يتّصفون بثلاث خصائص أساسية:

- لابدّ لهم من أن يباشروا روايتهم الأسرية؛
- هويتهم وحسّهم بالواقع مشوّهان؛
- أناهم العليا ذات تكوين مشوّه، من وجهة نظر الوجدان ومن وجهة نظر المثُل على حدّ سواء.

والحال أن بوسعنا التذكّر أن دلالة الرواية الأسرية تحتوي مع ذلك، إذا كانت ذات تحديد تضافري، رفضاً للنسب على الغالب، ومحاولة لقطع سلسلة الأجيال ومنح هوية جديدة مزيّفة (انظر صموئيل نوفه، ١٩٥٥). أما كوكبة الخداع الأسرية، فإن فيليس غريناكر يصفها بأنها شبيهة بكوكبة المنحرف: أم متعلّقة جداً بطفلها، كما لو أنه جزء من ذاتها. والأب غير موجود. «فالطفل يوضع في موقع من التفوّق يتحدّد بالنسبة للأب».

يضاف إلى ذلك أن فيليس غريناكر يكتب قائلاً: «أشرت في مكان آخر إلى أن بوسع الطفل، إذا كان معرّضاً في هذه الشروط (المقصود هو الطفل الذي توافق كوكبته الأسرية تلك التخطيطية المذكورة سابقاً) لرؤية الأعضاء التناسلية لذكر راشد، أن ينتج استيهام ضرب وهمي من تكبير قضيبه الخاص، الذي يصبح على هذا النحو ضرباً من الخديعة المتموضعة تتناول العضو، ويساهم في الميل إلى خديعة معمّمة، ميل هو الآن موضع التكوين.

٦- مجال التوحّد السحري

من المناسب، في رأيي، أن نفهم الخديعة على نحو عام (الخديعة التي تظهر عبر إبداع أم لا) بوصفها تستجيب للحاجة التي حاولت أن أبرزها، حاجة موجودة لدى بعض الأفراد إلى أن يعتبروا عضو الذكر الصغير السابق على المرحلة التناسلية لديهم قضيباً تناسلياً.

وتصف آنّي رايخ، في ثلاثة مقالات أساسية (١٩٥٣، ١٩٥٤، ١٩٦٠)، اضطرابات التوحّدات، وعلاقاتهما بمثال الأنا والتصعيدات. وتتكلم على **التوحّد السحريّ** بالأب الذي أضفيت عليه المثالية، أب يحتلّ مكان الرغبة (المتطورة) في أن **يصبح الطفل مثله**. والحالات التي تنظر فيها لاتضعنا أمام توحّدات فعلية بل أمام **ضروب من المحاكاة** السطحية. والمسألة، في المحاكاة، تكمن في أن **يكون** الأب المشتهى لاأن **يصبح** هذا الأب بالضرورة. فنحن في مجال الإنجاز السحري. «ليس بوسع الطفل،

من وجهات نظر كثيرة، أن يكون كالراشدين تماماً. إنه ينمّي تنمية سوية قدرة تقييم للأنا تدفعه إلى أن ينجز التوحّد إنجازاً تدريجياً. . . إنه مثال الأنا السوي. أما في الحالات المرضية، فإن ضروباً من المحاكاة، بدلاً من التوحّدات الراسخة، تدوم، محاكاة تكون فيها الرغبة في أن يكون كالأب غير مصحوبة بالرغبة في فعل ماينبغي له فعله حتى يفلح في تحقيق رغبته».

وتوضّح أيضاً إيديث جاكوبسون، في مقالها لعام ١٩٥٤، ذلك الفارق بين التوحّدات المبكّرة، السحرية، وقبل الأوديبية، التي تشبّهها بـ «كمالو» عند هـ. دوتش، وبين ماتسمّيه التوحّدات الحقيقية للأنا، المرتبطة بامتثالي الذات والموضوع. فمثال الأنا يدفع الطفل في البداية إلى أن يصبح واحداً مع الموضوع (الأم)، ثم إلى أن يصبح فقط، فيما بعد، **مثل** الموضوع.

ويميّز فرويد، في **تفسير الأحلام**، الفصل الرابع (١٩٠٠)، بين المحاكاة والتوحّد. «فليس التوحّد على هذا النحو محاكاة فحسب، بل تمثّل».

ويميّز غادّيني المحاكاة من الاجتياف والتوحّد. فالمحاكاة ترتبط، في رأيه، باستيهامات لاشعورية ذات قوة كلية. يقول غادّيني: «آلية المحاكاة، في تجربتي، ثابتة من الناحية العملية في اضطرابات الطبع بصورة عامة وربما توجد غالباً في المثلية الجنسية المذكّرة أو المؤنّثة كما في الفيتيشية والتنكّر في ثياب الجنس الآخر» (ويكتشف المرء مجموعة من الاضطرابات التي لها النواة المشتركة التي تكلمت عليها من قبل). والصدع في الأنا، في الحالات التي نبحثها هنا، المتكوّن بفعل غياب اجتياف الأب وعضو الذكر لديه وتمثّلهما – وتلك سيرورة لاشعورية تتضمّن علاقة يصنعها الحب والإعجاب والجوار الجسدي – لاتردمه محاكاة **الأب والصفات الأبوية** (زال عنه وعنها التوظيف النرجسي) بل تردمه محاولة التحرّر كلياً من روابط النسب. فالمحاكاة خاصة بالقضيب التناسلي في ماهيته، كما يستوهمه الفرد. وستكون النماذج، في حال وجودها، بعيدة أو مجرّدة. وعندما تتجسّد، سيكون تجسّدها في أشخاص لايمثّلون بدائل الأب الذين أضفيت عليهم

الصفة المثالية، بل سيكونون على وجه الدقة أولئك الذين نجحوا هم ذاتهم في تفادي نزاعات الاجتياف وفي منح أنفسهم **قضيباً سحرياً مستقلاً** (ج. شاسّيغه- سميرجل، ١٩٦٥، ١٩٦٦، ١٩٦٨)، أو الذين يَعدون أقرانهم باكتسابه وهم يوفّرون عليهم في الوقت نفسه سيرورة التطور المؤلمة. فالفرد الذي ينتمي إلى إحدى هذه البنيات، موضوع حديثنا هنا، سيصبح عندئذ تابع «ساحرٍ» من السحرة إن لم يصبح (أو قبل أن يصبح) ساحراً هو ذاته؛ بالنظر إلى أن الساحر هو الذي يغري بلقاء ممكن مع الأنا ومثال الأنا عبر الدرب الأقصر، درب مبدأ اللذة. فالمنحرف والأفراد ذوو البينات المشابهة لبنيته سيبحثون دائماً، على نحو أو على آخر، عن إنجاز الاستيهام الذي يقف خلف النظرية الجنسية الطفلية، نظرية الواحدية القضيبية: أي النفي المزدوج للفارق بين الجنسين والأجيال. **والمسألة بالنسبة لهم تكمن في محاولة تجنّب التطور**.

٧- رفع القناع عن خديعة «الكذب»: مشكل كان يشغل موليير من قبل

في التعريف الذي تطلقه آنّي رايخ، إ. جاكوبسون وغادّاني، على المحاكاة بالقياس على التوحّد، ثمة دائماً الفكرة التي مفادها أن بوسع الفرد ألا يصبح كبيرا **بالسحر**، وإنما أن يصبح **الموجود** مباشرة، إذ يتجنّب النضج على هذا النحو. والحال أن عضو الذكر الوحيد الذي يكون بوسع المرء أن يمتلكه دون أن يمرّ بالتطور الذي يقود إلى التناسلية هو **عضو الذكر الشرجي**. وسيصنع الفرد ذو النواة البنيوية التي حاولت إبرازها عملاً فنياً يمثّل عضو ذكر شرجياً أضفيت عليها المثالية، أي عضو ذكر شرجياً سيحاول اعتباره عضو ذكر تناسلياً، أو بالحري اعتباره عضو ذكر تناسلياً يتفوّق على عضو الذكر التناسلي.

وبما أن التصعيد الحقيقي المبنيّ على توحّدات أوديبية يتيح وحده ضرباً من تحوّل الشرجية الفعلي، فإن الفرد سيكون مرغماً على أن يوظّف الدوافع

المستخدمة في إبداعه توظيفاً مضاداً. وإحدى النتائج الممكنة المترتّبة على هذا التوظيف المضاد هي سمة **الحذلقة** التي يمكن أن يكشفها العمل الفني.

ولنتذكّر أن تأليف موليير يسوده الكفاح ضد «المزيّف»، سواء في المجال الجمالي أو مجال العواطف. وأتقن موليير التعرّف، بعبقريته ذات النفوذ الخاص، على الماهية المشتركة، ماهية الخديعة، لدى المرائين (ثمة نسخة معدّلة من نصّ **المنافق** كان عنوانها «بانوفل، المخادع»)، وفي العلم المزيّف (أطباء عصره)، والنسب الرفيع المزيّف واغتصاب الألقاب (**البرجوازي النبيل**)، وعلامة التميّز (**المتحذلقتان المضحكتان**)، والثقافة المزيّفة، والشعر المزيّف، والتزييف العام في العالم (**كاره المجتمع**)، على حدّ سواء. والمقصود رفع القناع عن المراءاة في كل مكان، و«التظاهر بالمعرفة»، والأصدقاء المزيّفين، والحب الرامي إلى الفائدة الشخصية أو الحب دون عفّة، وجعل البساطة، والحقيقة، والحس السليم، هي الظافرة. والسمة النوعية لإضفاء المثالية التي تقتصر على تغطية عضو الذكر الشرجي، الذي ظلّ دون تغيير، بطلاء برّاق، واضحة في **المتحذلقتين المضحكتين**، عندما ضرب التابعيْن **المتقنّعين** في ثياب فيكونت دو جودله وماركيز دو ماسكاريل معلّما هما (النبيلان الحقيقيان) اللذان جرّداهما من ثيابهما وأظهرا الثياب الرثّة تحت الثوب الموشّى، بعد أن فتنا المتحذلقتين بكلامهما الغزلي، وأناقتهما، ومهارتهما في ارتجال القصائد وعرض الأغاني الغرامية. وباشر أحد مرضاي، الذي كان له فاعليات منحرفة كثيرة، يتكلم في إحدى الجلسات على رغبته في الكتابة، بعد أن ذكر القراءة التي كان قد قام بها لمقال من مقالاتي. وكان يتساءل كيف سيبدأ في التصرف حين خطر له الحلم التالي (الذي كان قد نسيه):

«كنت أجد نفسي في منشرة. وكان ثمة كومة كبيرة من الحطب، متشابهة جميعها، عليّ أن أطليها بعناية طلاءً فضياً. وكان لزاماً عليّ أن انتبه حتى أغطّي بالطلاء كل حطبة: ذلك ماجعلني أفكر بالشوكولا التي كان عليّ أن أذوقها وأنا صغير، وأفكر أيضاً بلفائف التبغ المحشوّة بالشوكولا التي كنت أشتريها من مكتب التبغ الذي كان يبيع الحلويات».

فالمقصود إذن، بالنسبة للمنحرف وذوي البنيات المشابهة، تغطية الشوكولا (عضو الذكر الشرجي) بورقة فضيّة تضفي عليها المثالية ولكنها لاتغيّر شيئاً من بنيتها الصميمية. وحسبنا أن نحكّ القشرة ولنكتشف تحت الراق البرّاق سمة القضيب التجريبية أو نكتشف، لنتكلم كنابوليون، «البراز في الكلسات الحريرية».

ومن المؤكد أن من اليسير -وكان فرويد قدأشار إلى ذلك- أن نفهم بعض مصادفات النمو ومفعولاتها السلبية أكثر مما نفهم لماذا يفلت فرد، موضوع في الشروط غير الملائمة نفسها، من المرض.

والأفراد الذين لهم النواة البنيوية المشتركة نفسها، التي حاولت أن أوضّحها، ليسوا أيضاً محرومين كلهم من القدرة على التصعيد.

وليس ثمة فوارق في كميات الليبيدو التي يفرغها المنحرفون مباشرة في الفاعلية المنحرفة فحسب، بل إن الثغرات في التوحّدات ليست هي نفسها ذات أهمية متساوية. وإذا كان هناك كثير من المنحرفين المبدعين للأسباب التي ذكرتها، فالقليل منهم يفلحون في إنتاج أعمال أصيلة، تحتلّ مكاناً كبيراً في إرثنا الثقافي. ويبدو، عند الفحص، أن الجنسيين المثليين هم الذين، بين المنحرفين، يتّصفون بالعدد الأكبر من الاستعدادات للتصعيد. وذلك يطرح في الواقع مشكل الجنسية المثلية ذاتها التي كان يقول فرويد عنها إنها لاتكاد تكون جديرة باسم الانحراف (١٩٢٥)، بالنظر إلى أن العلاقة بالموضوع متنوّعة جداً بحسب الأفراد.

٨- لماذا يفتننا «المزيّف»؟

تعرّف المنحرف على سمة الثغرات في أناه يمكنه، على وجه الإجمال، أن يقوده إلى فقدان أوهامه وإلى الاكتئاب: بما أن **القضيب السحري المستقل** لم يطرأ عليه تغيّرات في جوهره، فإنه يكفي أن يتزعزع التوظيف المضاد للدوافع التي استخدمت في «صنعه» حتى تبدو الشرجية مجدّداً بصورتها البدئية: الشوكولا تحت الورقة، والبراز تحت الكلسات

الحريرية، إلخ. وسيكون المنحرف (وذوو البنيات المشابهة) بحاجة قاسرة، لهذا السبب، إلى أن يفرض إبداعه. إنه **سيدهش** المشاهد، أو السامع، أو القارئ، ببهلوانياته الفكرية أو اللفظية، بمهارة تقنية، ببراعة ودهاء في التعبير الشكلي، ستكسبه الإعجاب السعيد الذي كانت أمه تغدقه عليه في الزمن الغابر، مؤكداً على هذا النحو دوره بوصفه شريكاً ملائماً وانعدام القيمة الأبوية المرتبط بهذا الدور. ويبحث مشعوذنا على هذا النحو، إذ يوهم الجمهور، عن أن يصون وهمه الخاص. ويبدو أنه يفلح في صيانته غالباً، ليس فقط لأنه يبسط غواية وقدرة شبه شيطانيتين ليفرض قضيبه قبل التناسلي، قضيب الصبي الصغير غير البالغ (انظر، «المحتال» لأبراهام[٤]، ١٩٢٥، وانظر «المخادع» لهيلين دوتش ودراسات ب. غريناكر)، بل لأن المزيّف فاتن أيضاً. لماذا؟

في نص **النكتة وعلاقاتها باللاشعور**، ١٩٠٥، يشدّد فرويد على مفهوم «الاقتصاد» الذي تقدر النكتة على تحقيقه لدى السامع: «إنه يتلقّى، إذا صحّ القول، هبة مجانية. وتبعث كلمات النكتة التي يدركها، في نفسه بالضرورة، هذا الامتثال، هذا التداعي في الأفكار، التي كانت تصادف لديه موانع داخلية. ولاستدعاء هذا الامتثال أو هذا التداعي في الأفكار استدعاء عفوياً وهو يؤدي دور الشخص الأول المتكلم، يجب عليه أن يبذل جهداً شخصياً ويصرف مقداراً من الطاقة النفسية تساوي على الأقل قوة الكفّ أو القمع أو الكبت. فهذا الجهد النفسي كان قد اقتُصد له». وبوسعنا أن نطبّق هذا التصور للنكتة على التطور الذي يقدّمه فرويد، في عدة مناسبات، للعمل الفني ولمفعولاته على الجمهور. وهكذا يقول عن الإبداع الأدبي (١٩٠٨): «الاستمتاع بالعمل الأدبي ناجم عن أن نفسنا تلفي نفسها بفعله متحرّرة من بعض التوترات. وربما يساهم بنصيب كبير في هذه النتيجة كون المبدع يتيح لنا وسيلة الاستمتاع باستيهاماتنا الخاصة، دون وسواس ولا خجل».

---

(٤)- انظر **التوحّد: الآخر هو أنا** (الجزء الثالث، الفصل الأول)، كتاب في المجموعة نفسها، وانظر أبراهام: «تاريخ محتال في ضوء التحليل النفسي»، فصل في **المؤلفات الكاملة**، المجلّد II، بيّو (ملاحظات لجنة الإشراف).

وإذا كان الجذب الذي يمارسه العمل الفني (أو النكتة) يكمن، جزئياً على الأقلّ، في اقتصاد الطاقة التي تُستخدم في الكبت بوجه آخر، **فأي ضرب من الاقتصاد يتيحه لنا العمل الفني «المزيّف»، ذلك الذي ينجم عن إضفاء المثالية لاعن التصعيد، إلى حدّ يثير ضروباً من الشغف أكثر حدة مما يتيحه لنا العمل الفني الحقيقي؟**

أعتقد أنه يمنحنا الوهم الذي مفاده أن نزاعاتنا الخاصة في الاجتياف، وتطورنا الخاص (أياً كان عمرنا وكانت بنيتنا، فهي دائماً غير مكتملة وفيها ثغرات)، يمكنها أن تكون موضع تفادي وتجنّب (كما بدور من الشعوذة) ويمكن أن يُنجز الكمال النرجسي -إلغاء البعد بين أنانا ومثالنا- بأقلّ التكاليف.

والمعجب بـ«المزيّف» يواجه على هذا النحو إمكان اكتساب القضيب دفعة واحدة، خارج البعد النزاعي وبصورة دائمة، في عالم يُستبعد منه الخصاء. فالقضيب الشرجي يتعذّر خصاؤه ذلك أن تجديده أمر ممكن؛ إنه عضو الذكر الوحيد الذي يتعذّر على نحو منطقي فناؤه، فهو في وقت واحد ميت (الخصاء والحياة لاينفصلان شأنهما شأن الموت والشرجية بالنسبة إلى اللاشعور) وأبدي. إنه كالعنقاء، **تولد من رمادها ولادة جديدة أو تُخلق خلقاً جديداً بفعل إخصاب ذاتي**. وهو، كالعنقاء، تزيّنه **الألوان الصارخة** التي «تجعله أجمل من أروع الطواويس» (غريمال). وتبدو لي أسطورة العنقاء أنها تمثّل استيهام القضيب المتعذّر خصاؤه (إنه يولد ولادة جديدة من رماده)، الذي يناله الفرد دون علاقة بالمكوِّن (يخصب نفصه بنفسه)، بالنظر إلى أن السمة الشرجية بالضرورة من جهة والمضفى عليها المثالية من جهة أخرى يمثّلها الرماد وألق ألوانه. وإذا كان القضيب الشرجي يمثّل عضو الذكر التناسلي تمثيلاً مسبقاً خلال التطور، فإنه يصبح المحاكاة لهذا العضو فيما بعد (الأجهزة التعويضية، وأدوات تقويم الأعضاء، التي يمكنها أن تعوّض عن عضو أو تعالج وظيفة معيبة، تتماهى، في اللاشعور، بالقضيب الشرجي،

وتُختار في بعض الأحيان فيتيشات). ويقترح القضيب الشرجي نفسه، بفضل إضفاء المثالية، عضو ذكر تناسلياً؛ وإذ يقنّع سمات ماهيته الغائطية، فإنه سيحتفظ-بالمناعة الخاصة به، معتمداً على لاثحتين إذا جاز القول.

فمن يواجه «المزيّف» يواجه في الوقت نفسه، على هذا النحو، نجاحاً خاصاً في تجنّب النزاع والخصاء، أي يواجه الوهم ذاته.

جانين شاسيغه–سميرجل

معجم مصطلحات

ملاحظة: لم ندرج في هذا المعجم الصغير كل المصطلحات التي وردت في هذا الكتاب، بل اقتصرنا على بعض المصطلحات التي نقصد أن نركّز معناها في ذهن القارئ بالتكرار. وإذا وجد القارئ أن ثمة مصطلحات أخرى تحتاج إلى الشرح، فماعليه إلا أن يعود إلى الكتب التي نشرناها، ولاسيما إلى «الانتصارات المذهلة لعلم النفس، النرجسية، مدارس التحليل النفسي». وسيجد فيها ما يشفي غليله إلى معرفة هذه المصطلحات.

١- اجتياف　　Introjection

الأصل الاشتقاقي مقتبس من لسان العرب لابن منظور: «الجوف: المطمئن من الأرض؛ وجوف الإنسان بطنه؛ وجافه جوفاً: أصاب بطنه؛ وجاف الصيد: أدخل السهم في جوفه ولم يظهر من الجانب الآخر؛ والجائفة هي الطعنة التي تبلغ الجوف. قال ابن الأثير: والمراد بالجوف ههنا كل ماله قوة محيلة كالبطن والدماغ. واجتافه وتجوّفه بمعنى دخل في جوفه». فالاجتياف، من الناحية اللغوية، هو الإدخال في الجوف أي البطن أو الدماغ.

ومصطلح «الاجتياف» في التحليل النفسي آلية سيكولوجية لاشعورية من الدمج الاستيهامي لـ«موضوع» من الموضوعات (شخص، بطل، مثال...) أو لبعض الأجزاء والصفات من هذا الموضوع. وكان سندور فورنزي قد أدخل هذا المصطلح في التحليل النفسي وتبنّاه فرويد وجعله مقابلاً بوضوح لمصطلح الإسقاط الذي يعني أن يعزو المرء إلى الغير صفات وأفكاراً وعواطف شخصية يرفضها في ذاته. والاجتياف موجود لدى

الراشد، ولكنه موجود على وجه الخصوص لدى الطفل الذي يجعل من الصفات الواقعية أو المفترضة التي يتّصف بها نموذجه صفات له. وَآلية الاجتياف من الآليات اللاشعورية التي تكوّن الشخصية، وهي تفضي إلى تعديل في الأنا وتساهم في إعداد العواطف الأخلاقية وبناء الأنا العليا.

٢- إرصان Elaboration

رصُن الشيء، بالضمّ، فهو رصين، ثُبت، وأرصنه: أثبته وأحكمه؛ ورصنه: أكمله. قال الأصمعي: رصنتُ الشيء أرصنه رصناً، أكملته. والإرصان بمعناه العام مجموعة من العمليات الفكرية تتحوّل بها العناصر البسيطة (إحساسات، رغبات أو مفهومات، على سبيل المثال) إلى إدراكات وصور وذكريات أو أفكار. واستخدمه فرويد للدلالة على العمل (عمل الحلم، عمل الحداد، عمل الاستيعاب. . .) الذي ينجزه الجهاز النفسي، في سياقات مختلفة، ابتغاء السيطرة على المثيرات التي تصل إليه ويتعرّض تراكمها إلى أن يصبح مرضياً. ويتلخّص هذا العمل في مكاملة الإثارات في النفس وإقامة صلات ترابطية بينها. والحقيقة أن الإرصان يتّضح أيضاً إذا ضربنا عمل الحلم مثالاً: يبيّن فرويد الأساليب المتعدّدة التي يلجأ اليها الحالم ليعبّر، بالصور، عن أفكاره الكامنة: عمل **التكثيف** (عنصر واحد يتضمّن عدة دلالات)؛ عمل **الانزياح** (الأساسي في فكرة الحلم ليست ممثّلة في الحلم في بعض الأحيان أو تنزاح الدلالة من عنصر ذي أهمية إلى عنصر آخر غير ذي أهمية)؛ عمل **التمثيل التشكيلي** (التعبير عن الأفكار بالصور، أو بالرمز). والواقع أن الإرصان بمعناه الواسع يدلّ على مجمل عمليات الجهاز النفسي، وإن كان استخدام فرويد هذا المصطلح، كما يبدو، أكثر تخصيصاً: فالإرصان النفسي هو تحويل كمية الطاقة، وذلك أمر يتيح السيطرة عليها من خلال تعديل مسارها أو بربطها.

٣- إرصان ثانوي E. secondaire

يتلخّص ماسمّاه فرويد الإرصان الثانوي بنزع المظهر اللامعقول واللامتماسك من الحلم، وسدّ الثغرات، وإجراء تعديل جزئي أو كلي لعناصره من خلال الغربلة والضمّ، في محاولة لخلق شيء شبيه بحلم اليقظة. فهو إذن خطوة ثانية في عمل الحلم، تنصبّ على منتجات أرصنتها آليات الحلم الأخرى. والحقيقة أن الإرصان الثانوي أثر من آثار الرقابة التي لاتقبل مرور الحلم كيفما اتفق. فهي وإن كانت ضعيفة إلا أنها غير معدومة.

ويقتضينا تقييم كل الأهمية التي لهذه المفهومات في الإرصان والإرصان الثانوي أن نعرف، يقول فرويد، أن «الآليات التي تسود عمل الإرصان هي النماذج الأصلية للآليات التي تنظّم إنتاج الأعراض العصابية».

٤- استدخال Intériorisation

يستخدم مصطلح الاستدخال مرادفاً لمعنى اجتياف في مدرسة ميلاني كلاين، أي العبور الاستيهامي لموضوع «طيب» أو «سيء»، كلي، أو جزئي، إلى داخل الشخص.

ولكن المعنى الأكثر تخصيصاً لهذا المصطلح هو المعنى الذي ينصبّ على العلاقات، فيقال على سبيل المثال إن علاقة السلطة بين الأب والابن تُستدخل لدى الابن في علاقة الأنا العليا بالأنا. وتفترض عملية الاستدخال تمايزاً بنيوياً في النفس بمايتيح لبعض العلاقات أو الصراعات أن تُعاش على الصعيد النفسي الداخلي.

والتمييز بين معنيي المصطلح غرضه الدقة المصطلحية، مع أنهما وثيقا الصلة: فالطفل، مع أفول أوديب، يجتاف الصورة الأبوية الاستيهامية، ويستدخل صراع السلطة مع الأب.

٥- استيهام Fantasme

الاستيهام منظومة من الصور أو «سيناريو متخيّل يمثل فيه الفرد بوصفه مشاهداً أو ممثّلاً، ويشخّص، على نحو مشوّه تقريباً بفعل السيرورات الدافعية، تحقيق رغبة، رغبة لاشعورية في نهاية المطاف».

ويعرّفه بعضهم أنه امتثال ذهني قريب من الحلم أو أحلام اليقظة، توحيه الرغبة أو الخوف.

والاستيهام شعوري أو لاشعوري. ووظيفة الشعوري، الذي يتجلّى في أحلام اليقظة وفي الإنتاج الأدبي أو الشعري، أن يصحّح واقعاً غير مرْض: خيبات أمل، وابتذال الحياة اليومية، إلخ. ومثال ذلك أن يتخيّل المرء نفسه غنيّاً وقوياً، أو ابن أحد المشاهير، ولكنه لن يكون في أي استيهام مخدوعاً به. والاستيهام اللاشعوري لايُعرف إلا من خلال الأحلام والأعراض المرضية وبعض «فسائل» اللاشعور. وثمة، خلال جلسات التحليل النفسي، استيهامات تبدو بصورة دائمة على وجه التقريب: المشهد البدائي (جماع الأبوين)، ومشاهد الخصاء والإغراء)، والفارق بين الجنسين (الخصاء). والاستيهام منطلق الإبداع الفني والأدبي والأساطير الفردية والجماعية.

٦- إسقاط Projection

الإسقاط آلية نفسية ينسب بها شخص آخر إلى آخرين أفكاره وعواطفه. فالإسقاط، لدى الطفل الذي لمّا يميّز الأنا من «اللاأنا»، مبتذل؛ ومن الطبيعي أن ينسب رغباته ومخاوفه وانفعالاته إلى رفاقه في اللعب، إلى الإنسان والحيوان واللعبة أو أي أي شيء غير حي (إحيائية). وهذه الذهنية موجودة لدى الراشد عندما يجهل الواقع، كما في الميثولوجيا والمعتقدات

والخرافات والأوهام التي تبعثها الرغبات؛ والإسقاط في علم الأمراض الذهنية فاعل ولاسيّما في الهذيانات الهلوسية والذهان الهذائي. والمسألة في جميع الحالات تزييف في الموضع: يجعل الفرد مايحدث في ذهنه موجوداً في الخارج. والإسقاط، في التحليل الفسي، آلية من آليات دفاع الأنا تكمن في أن تنسب إلى الغير، بصورة لاشعورية، ميول الفرد ورغباته ودوافعه التي تحظّر عليه الأنا العليا أن يعترف بها أنها خاصة به. فهو يتحرّر من تواتّراته ويبرّر مواقفه وسلوكاته حين يتنازل عن جزء من ذاتيته، ويطرد من نفسه مايكون مصدر ألم ويحوّله على موضوع خارجي. وهكذا يمكن أن ينسب عاطفة الكره إلى الشخص الذي تتوجّه إليه، وفي هذه الحال لايبدو العدوان والتمرد، بل الجريمة، غير مشروعة.

٧- انزياح Déplacement

آلية تكيفية تتحوّل بها الطاقة الحقيقية (أي تنزاح) من «موضوعها» على «موضوع» بديل. ومثال ذلك أن الحاجة الفيزيولوجية التي لا يمكن إشباعها من جرّاء غياب الموضوع الملائم، يشبعها الفرد بموضوع آخر أقلّ ملاءمة. والجوع أفضل بيان على هذه الحاجة لدى الحيوان والإنسان على حدّ سواء.

والانزياح، لدى الإنسان، يظهر في تكوّنات اللاشعور كلها، ولاسيّما الأحلام (صورة توضع بدلاً من صورة أخرى، وحادثة غير ذات أهمية توضع بدلاً من أخرى ذات أهمية) والأعراض العصابية. والانزياح يمكنه أن يحدث في المكان كما في حالة الرهابات (رهاب الخلاء، رهاب المكان المغلق...) حيث يكون إسقاط الحصر الناجم عن نزاع لاشعوري على موضوع خارجي؛ أو في الزمان، ومثال ذلك أن الشخص، في الحالة التي حلّلها فرويد، «الإنسان ذو الذئاب»، لم يبك عندما ماتت أخته، بل انفجر منتحباً على قبر بوشكين.

٨- تحديد تضافري Surdétermination

يعني هذا المصطلح أن أحد تكوينات اللاشعور -كالحلم- يحيلنا إلى العديد من العوامل المحدّدة. وهذه الواقعة يمكنها أن تؤخذ بمعنيين:

١ - إما أن يكون التكوين موضع البحث محصّلة أسباب عدة. ولا يكفي واحد منها لبيانه؛

٢-وإما أن هذا التكوين يحيلنا إلى عناصر لاشعورية متعدّدة يمكنها أن تنتظم في متواليات ذات دلالة ومختلفة فيما بينها، تمتلك كل منها تماسكها الخاص، على أحد مستويات التأويل.

ويحتفظ المعنيان، مهما تباينا، ببعض من نقاط اللقاء.

وتقدّم دراسة الحلم أجلى بيان لظاهرة التحديد التضافري. إذ يبيّن التحليل حقيقة مفادها أن كلاً من عناصر الحلم ذو تحديد تضافري، بوصفه يتمثّل مرات عديدة في أفكار الحلم الكامنة. والتحديد التضافري نتاج عمل التكثيف في الحلم. وقد تصل آثار التكثيف مستوى خارقاً بحيث تجعل من الممكن في بعض الحالات جمع سلسلتين مختلفتين تماماً من الأفكار الكامنة في حلم ظاهر واحد، ويجعلنا نحصل على تأويل مرض، في الظاهر، لأحد الأحلام دون أن ننتبه إلى إمكان تأويل ثان.

٩- تكوّن ارتكاسي Formation réactionnelle

إنه موقف أو تصرّف يتبنّاه الفرد بوصفه رد فعل على رغبة مكبوتة. فالتكوّن الارتكاسي إذن مخرج لنزاع بين الحس الأخلاقي وميل غير مقبول. وهو، بوصفه كذلك، توظيف مضاد لميل شعوري هدفه أن يوازن توظيف عنصر لاشعوري ذي اتجاه معاكس. ومثال ذلك أن الخجل المغالي يقابل ميولاً استعرائية، والنظافة الموسوسة تتكوّن بوصفها رد فعل على الانجذاب إلى القذارة والمواد البرازية، إلخ. فالتكوّن الارتكاسي آلية من آليات الدفاع لدى الأنا في العصاب الوسواسي، وهو موجود في الهستيريا أيضاً . . .

١٠- توحّد، تماهي Identification

سيرورة سيكولوجية لتبنين الشخصية تبدأ بالتقليد اللاشعوري وتتابع عملها بتمثّل النموذج واستدخاله.

وبوسعنا أن نميّز المراحل التالية: ١- **التوحّد الأولي** (حتى السنة الثالثة تقريباً) حيث يكون التواصل مع العالم الخارجي غير منفصل عن تقليد السلوك الذي يسلكه أعضاء الوسطِ. والحقيقة مع ذلك أن المقصود انصهار مع الموضوع، «وحدة من اثنين»، أكثر من كونه تقليداً؛ ومثال ذلك أن الطفل الذي يقلّد أباه وهو يقرأ صحيفة لايعي أنه يقلّده: إنه أبوه في الواقع، إذ يحتاز دوره وقوته معاً. ٢- **التوحّد الذي يضفي البنية**، منذ العمر الأوديبي حتى البلوغ (من ٣-١٤ سنة)، حيث الأنا واللاأنا يتنظّمان تبعاً للنموذج الذي يقدّمه الراشدون في الوسط، ولاسيّما الأبوان. ٣- **التوحّد المستقلّ** (بعد البلوغ)، حيث يقيّم المراهق نفسه، القوي بتجربته، مساوياً لنماذجه بدلاً من الخضوع لهم. وربما تكون هذه المرحلة متأخرة أو لاتتحقّق أبداً، وبخاصة عندما يظلّ الفرد مثبّتاً على المرحلة الأوديبية. وقد تمنع شهرة النموذج، الأب بالنسبة للابن، هذا الابن من أن يساوي نفسه به، أي من أن يتكوّن بوصفه موجوداً مستقلاً يبدع نموذجه الخاص، أي قيمه الخاصة.

١١- توحّد إسقاطي Identification Projective

يدلّ هذا المصطلح الذي قدّمته ميلاني كلاين على آلية نفسية لاشعورية تتلخّص في استيهامات يقوم الفرد فيها بإدخال ذاته كلياً أو جزئياً داخل الموضوع، مبتغياً إلحاق الأذى به وامتلاكه وضبطه.

ومن المعروف أن ميلاني كلاين وصفت الحياة الاستيهامية لدى الأطفال في كتابها «تحليل الأطفال» (١٩٣٢). والعلاقة بالموضوع، أي الأم، علاقة ثنائية المشاعر، تابعة على وجه الخصوص للإحباط الذي يعانيه

الطفل. ومن هنا كان مصطلحا ميلاني كلاين «ثدي طيب» و«ثدي سيء»، بالإضافة إلى استيهامات أخرى خاصة بالأوديب المبكّر في رأيها. والتوحّد الإسقاطي هو هذه الآلية اللاشعورية التي يلجأ إليها الطفل إذ يسقط نفسه في الموضوع كلياً أو جزئياً بحيث يعتدي عليه ويلحق الأذى به ويمتلكه ويضبطه. وهذه الآلية اللاشعورية منطلق آلية أخرى لترميم الموضوع أو إصلاحه أو تعويضه في استيهاماته أيضاً.

والتوحد الإسقاطي موجود في الوضعية شبه الذهاتية الهذائية وشبه الفصامية وفي كثير من الحالات المرضية الأخرى كرهاب الأماكن المغلقة وانحلال الشخصية.

١٢- توظيف وتوظيف مضاد Investissement et Contre-inves.

التوظيف، في التحليل النفسي، تثبيت كمية معينة من الطاقة النفسية على شيء واقعي أو متخيّل، على ذكرى أو امتثال. فالعمل الوظائفي لجهازنا لنفسي، في النظرية الفرويدية، يمكننا وصفه بمصطلحات الاقتصاد على أنه حركة من التوظيفات وسحب التوظيفات والتوظيفات المضادة والمغالية حسب القيمة التي نعلّقها على موضوع التوظيف. فتوزيع الطاقة الواقعية وتداولها، في هذه الفرضية الاقتصادية، يشرحان بعض السيرورات النفسية. مثال ذلك أن إفقار العلاقات مع المحيط والاهمال واللامبالاة، بعد فقد عزيز غال، يشرحها ضرب من التوظيف المغالي لهذا العزيز الغالي وضرب من التوظيف الضعيف للجسم الخاص والأشخاص والأشياء الخارجية. وعندما يفقد الشيء قيمته في نظرنا نسحب الطاقة النفسية التي ثبّتناها على هذا الشيء. وهذا وهو سحب التوظيف.

أما التوظيف المضاد فهو أن توظّف الأنا كمية من الطاقة في عنصر شعوري مهمته أن يمنع انبعاث امتثال مكبوت يحلّ محله، أو هو الطاقة الموظّفة لاستمرار كبت سيرورة موظّفة.

١٣- سيكوباتية Psychopathie

السيكوباتية مصطلح طرأ على مدلوله تطور كبير. فهو يدلّ حالياً، بتأثير المؤلفين الألمان والأنغلوساكسون، على كل شكل من أشكال تنظيم الشخصية الذي يتجلّى برقابة انفعالية معيبة، واندفاعات، وسلوكات محايدة من الناحية الاجتماعية أو عدائية، ناجمة عن حاجة لاتقاوم إلى إشباع الرغبات مباشرة. وإذا كان السيكوباتي غير متكيّف من الناحية الاجتماعية بصورة أساسية، فالعكس غير صحيح، ذلك أن ثمة من يكون غير متكيّف من هذه الناحية (جانح، متشرد، إلخ) دون أن يكون سيكوباتياً مع ذلك. والواقع أن الصعوبة تكمن في إطلاق وصف دقيق واضح ومتماسك على الشخصية السيكوباتية، لأنها غير متجانسة، عرضة للتغيّر، وطبعها المرضي ذو منشأ يرتبط بتنظيم سيء التوازن أكثر من ارتباطه بفارق حقيقي في الطبيعة بينه وبين «السوي».

ومع تطور الأفكار، ولاسيّما بتأثير التحليل النفسي، الذي صنّف عدم التوازن النفسي في «أعصبة الطبَع»، ألحّ المؤلفون الحديثون إلحاحاً أشدّ على دور الوسط الاجتماعي التربوي في نشوء السيكوباتية. فالسيكوباتيون ذوو أسرة مصابة بالاضطراب على الغالب. إنهم يُظهرون، منذ طفولتهم الأولى، عدم استقرار وسلوكهم نزوي؛ نتائجهم المدرسية غير منتظمة على الرغم من ذكاء عادي، وعلاقاتهم مع الأطفال الآخرين تصبح عسيرة بفعل كذبهم وخداعهم وخبثهم. وتتكاثر الأفعال المعادية للمجتمع والجنح في المراهقة. وفي سن الرشد، يظلّ وجود السيكوباتي موسوماً بعدم الاستقرار وهشاشة علاقاته العاطفية والزوجية ونشاطاته المهنية. وليس من النادر أن يهجر عمله أو منزله فجأة من جرّاء معاكسته، وأن يسلك سلوكاً منحرفاً معادياً للمجتمع وأن ينكبّ على تعاطي المخدّرات أو يحاول الانتحار. وقد يتعرّض أخيراً إلى نوبات ذهانية حادّة يرافقها خلط ذهني أو هذيان.

وثمة، في سلوك السيكوباتي أو «غير المتوازن من الناحية النفسية»، بعض الثوابت: عدم التسامح مع الإحباط، الاندفاعية وسهولة «المرور إلى الفعل»، التي تشهد على حاجة إلى إشباع مباشر للرغبات؛ العدوانية والميل إلى السلوك الذي يعادي المجتمع يدلاّن على غلبة العمل على الفكر؛ فقدان الحساسية للقمع والعجز عن الإفادة من التجربة يشجّعان تكرار السلوك المعادي للمجتمع. وشخصية السيكوباتي موسومة، على نحو أكثر عمقاً، بعوز إلى الأمن وتبعية للمحيط تدفعه إلى البحث عن الحياة في الجماعة، وبشراهة وجدانية تجعله متشدّداً وغير متسامح. وتنطوي «الشخصية غير المتوازنة»، في رأي القائلين بالتكوين الجبلّي، على نسبة مرتفعة من التشوّهات في الكروموزومات وعلى تخطيطات كهربائية مضطربة للدفاع. وأصحاب فرضية التحليل النفسي يرون، على العكس، أن السيكوباتية ناجمة عن توقّف جزئي في نمو الأنا والأنا العليا من جراء عوز وجداني مبكّر. فالأنا تظلّ، في بعض جوانبها، مثبّتة على مرحلة قديمة ليس الاستيهام والحركية فيها متمايزين ببروز، وذلك يشرح سهولة الانتقال إلى الفعل. وتظلّ الأنا العليا محكومة بقانون العقوبة بالمثْل ولايمكنها أن تكوّن «مثال الأنا».

وعلاج المصابين بعدم التوازن الذهني (السيكوباتيين) صعب ومخيّب للأمل غالباً، ذلك أن علاقاتهم بالمعالج تظلّ سطحية، مؤقتة وغير عميقة. أما النصائح والتوجيهات التي تُعطى في محاولة لجعل هذه العلاقة مستقرّة، فلا يحتملها السيكوباتي، وذلك أمر يجعل متعذّراً من الناحية العملية كل علاج مستوحى من التحليل النفسي.

١٤ – عصاب وسواسي — Névrose obsessionnelle

مرض ذهني يتميّز بظهور أفكار وعواطف أو سلوكات في ساحة الشعور تنزع إلى أن تفرض نفسها على الفرد رغم جهوده التي يبذلها لطردها

أو حتى لا يوجّه إليها انتباهه. والمصاب بالعصاب الوسواسي واضح. إنه يعترف بالسمة المضحكة على الغالب أو العبثية لهذه المظاهر التي لا تتوقّف، ولكنه ليس بوسعه أن يتخلّص منها. ويتميّز العصاب الوسواسي من الناحية العيادية بانبعاث ظاهرات وسواسية، بالوسائل المستخدمة ليدافع الفرد المصاب ضد وسواسه، بمجموعة من الاضطرابات الفكرية والوجدانية التي أشار إليها بيير جانه (١٨٩٥-١٩٤٧) بمصطلح «عقابيل العياء النفسي»: عياء جسمي وفكري، تردّد، هواجس، شكوك، خجل، ميل إلى الاستبطان وأزمات الوجدان، اضطربات جنسية، هيجانية مفرطة.

ويتكوّن العصاب الوسواسي تدريجياً، منذ المراهقة، بل منذ الطفولة، ولكنه يبدو على وجه الخصوص منذ أن يكون على الفرد أن يحلّ مشكلات الوجود الأساسية (حب، العيش المشترك مع الغير في الجيش، والحياة المهنية...). وفي رأي أدلر أن المسألة تكمن في هروب من الواقع ونقل الصراع إلى مستوى غير واقعي حيث يأمل العصاب أن ينتصر فيه. ويعبّر العصاب الوسواسي، في النظرية الفرويدية، عن نكوص الفرد إلى **المرحلة السادية الشرجية**، العاجز عن إشباع حاجاته (دوافع الهو) ومراعاة المحرّمات الأخلاقية (الأنا العليا). ويبيّن تحليل شخصية المصاب بالعصاب الوسواسي ببعضٍ من سمات الطبْع الشرجي كالقذارة، والسلطوية، والبخل، وجمع المجموعات، والحصر أمام الانفصال، أو بسمات معاكسة (تكوينات (ارتكاسية): النظافة المغالية، النظام، الإفراط في التدقيق، السلبية، التبذير، إلخ. والعصاب الوسواسي يوجد لدى أشخاص ذوي مستوى في الذكاء مرتفع أو متوسط. ويطرأ عليه فترات من الهدأة أو الاحتداد، أو يتطور نحو الفصام. ويرتكز علاجه على العلاج الكيميائي والعلاج النفسي.

١٥- نُفاس Psychonévrose

يميّز فرويد بين عصاب ونفاس أو بالحري بين الأعصبة **الراهنة** والأعصبة **النفسية** (نفاس). فالأولى ترتبط بالأوضاع السيكولوجية أو السيكولوجية الاجتماعية الراهنة والحديثة للفرد المصاب بالحصر، وهي أوضاع لم يعشها إلا في ضبات من القلق تكتشفه الأنا اكتشافاً غامضاً بقدر ماهو قوي. ويدرج فرويد في الأعصبة الراهنة: الوهن العصبي، عصاب الحصر أو الحصر العصابي، توهّم المرض...

أما النفاس (العصاب النفسي) فسببه نزاع بين نفسي يعود أصله إلى أحداث من الماضي ذات أهمية كبيرة. وتوجد في هذه الزمرة الثانية من الأعصبة: عصاب الرهاب، العصاب الوسواسي، هيستيريا التحوّل، (التي تتميّز بأن الليبيدو يتوجّه فيها دائماً نحو الأشياء الخارجية، الواقعية أو المتخيلة)، ثم الأعصبة النرجسية التي لايستخدم مصطلحها في أيامنا هذه.

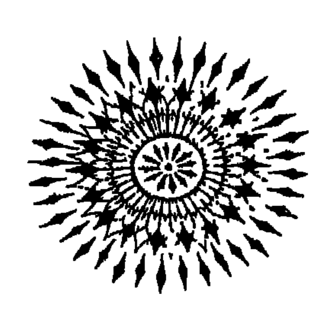
ولكن التصنيف الحديث للأمراض النفسية لايأخذ بهذا التمييز. وحجته في ذلك أن التعبير عن نزاعات قديمة موجود دائماً في أعراض العصاب الراهن.

الفهرس

الباب الثالث

بعض المؤلفين الفرنسيين في أيامنا هذه

٢٠٠٠ ط١/١٢/١٩٩٦



طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٦

سعر النسخة داخل القطر

٣٠٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل

٦٠٠ ل.س